

120x  
119



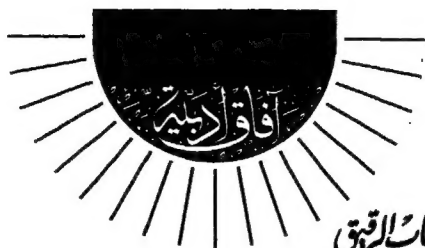
عبد الوهاب الربيع

# أدبيّة الأصوصّة العربيّة من البدايات إلى النضج الجزء الأول

- نبوت الخفير ليهود تيهور
- في شاطئ، حمام الأنف لعلّي الدوعاجي
- صادق لميخائيل نعيمة
- أمانة لعبد الحميد جودة السحار
- حكاية الباب لعز الدين المهدي
- شهوة الصبيّة بألف مشرّبة للطاهر قبيّفة
- المروّض والثور للبشير خريف







عبد الوهاب الرهيق

# أدبيّة الأُفُوصة العربيّة من البدايات إلى النضج الجزء الأول



## الإهداء

إلى الصديقين العزيزين دليلة شقرون الجريئة  
في الحق، السخية في الوعد، الصادقة في القول  
وما دل شقرون الودود، الحفيّة، الذي  
تخليني طبيبته.... إليهما أهدي هذا الجهد.

## هذه السلسلة

وتتجه كتب سلسلة "آفاق" إلى جمهور واسع من القراء، القارئ المولع بالأدب دون أن يكون من المشتغلين به، القارئ المختص الذي يتابع ما ينشر في الوسط الفكري، القارئ المحصل للمعرفة، طابا كان أو تلميذا...

فعلا ! إنَّ الغرض من سلسلة "آفاق" هو إنتاج معرفة دقيقة بالأدب الجيد من جهة، وإمتاع عموم القراء بلذيق القول وعميق الفكر وطريف الإبداع من جهة ثانية. ولئن أتيح للبعض من رجالها إنجاز ما كلّفوا بإنتاجه فإنّ عددا آخر من المؤلفين مازال منكبا على عمله. فعسى أن يوفّقوا في نشر الفكر العميق الحر، وإشاعة الوعي بأهمية الكلمة الهادفة وتجسيم القيم الإنسانية الرفيعة من خلال درر من الأدب بديعة.

## قبل البدء

عندما استكتبني رئيس دار صامد للنشر في إطار سلسلة "آفاق أدبية" شعرت بالحرص ووعده بالتفكير في الموضوع. ومنشأ حرجي أنني كنت منقطعا لكتب أنجزها باللغة الفرنسية وأنشرها في دار صامد ذاتها.

ولكن إصرار الناشر كان أقوى مما توقعت في البداية إذ كان يسألني كلما التقينا عما إذا كنت قد فكرت وانتهيت إلى نتيجة مرضية. فخيرت ألا أردّه خائبا ووعده بكتاب في الشعر عن غزل جميل بن معمر وعمر بن أبي ربيعة. وعندما أنجزت هذا العمل أخبرني أن حجمه أكبر من القطع الذي تصدر فيه كتب سلسلة "آفاق أدبية". فوقع الاتفاق على نشره في كتابين منفصلين، واحد خاص بجميل وآخر خاص بعمر.

ولم يجد صديقي الناشر بعد ذلك صعوبة في إقناعي بوضع كتاب مماثل عن "كليلا ودمنة" لابن المقفع لا سيما أنه تبيّن من حديثي عن الشاعرين السابقين أن شهيتي إلى الاشتغال على الأدب العربي قد

عادت إليّ من جديد. وعندما أخبرته بنيتي في الاشتغال على أقاصيص كثيرة من أقطار عربية متعدّدة وأنّ ثمار هذا الجهد ستوزع على كتّابين ابتهج للخبر وشرع في تصميم الغلاف.

هذه حكاية مساهمتي في سلسلة "آفاق أدبية" التي وجدت صدى طيباً في نفوس القراء على اختلاف مستوياتهم واهتماماتهم. ولا أعتقد أنّ ما أنجزته في إطارها يمثل فتحاً نقدياً وإنّما هو على الأقلّ جهد يحمل بصمة قراءاتي ومقارباتي الخاصة للأدب. لقد حرصت فعلاً على ألاّ تكون أعمالي تكراراً أو صدى ساذجاً لدراسات قديمة وجديدة يؤلّف بين رؤاها وأفكارها. لقد حرصت على معايشرة النصوص ومساءلتها حتى أوفّق في النفاذ إلى ما تأسّست عليه أدبيّتها.

ولذلك عزفت عن العودة إلى الدراسات النقدية إلّا في حالات نادرة مكثّفاً بما توفّره لي كتب علماء الأدب من معارف نظرية دقيقة ومتطوّرة، وبما تتيح لي ممارستي للنصوص من تخريجات فنيّة وفكريّة...



## الفصل الأول

إشكاليات مفهوم الأقصوصة

« ما الأقصوصة ؟ » سؤال أرهق المشتغلين بالأدب وحيرهم لأنّ هذا الفنّ السردي متمرّد على الثوابت الشكلية والجمالية ومتأبّ على كلّ تحديد وتعريف. روحه التغيّر كالحرباء وميزته التّوّع كألوان الطّيف. مجهول هيئات التّنامي الدرامي، مثير، وانفراج عقده مفاجئ ومزلزل...

وليس من الممكن، ولا من المفيد، إحصاء الألباء والنقاد والإنشائيين الذين أخفقوا في تمحيض مفهوم الأقصوصة انطلاقاً ممّا هو جوهرى فيها. فما من محاولة، مهما دقّت آلياتها المنهجية وتوّعت مداخلها التقنيّة والفنيّة، إلّا وظهرت لها ثغرات ونقائص أبرزها الكمّ الهائل من الاستثناءات التي تجرّد التعريف من الشمولية وأندقة. ألم ينته ولترابست (Walter Pabst) إلى نتيجة تعكس مرارة القصور عن تعريفها إذ قال : « ليس ثمة (الـ) أقصوصة وإنّما هناك أقاصيص » بل إنّ الحيرة إزاء ماهيتها جعلت إيتيابل (Etiemble)، وهو من كبار علماء السرد، يشبّه تعدّد أسمائها بكثرة أسماء الله، ويشبّه عصيانها للضوابط المفهومية بعصيان الكهرب لمبدأ الحيمة في الفيزياء<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Etiemble, Nouvelle, Encyclopédia Universalis – France S.A. 1992 Tome 16, pp. 495-499.

لذا، فإنّ ادّعاء القدرة على تعريف الأقصوصة، بما هي نوع سردي متوحش، ضرب من النرجسية النقدية. ونقتضي الواقعية أن نتخلّى فعلاً عن طموح تعريفها وأن نرضى بالتعرّف عليها من حيث خصائصها الشكلية وأسسها الجمالية. وليس اختيارنا هذا وليد الكسل المنهجي أو الزهد المعرفي وإنّما هو اقتناعنا بأنّ عبقرية الأقصوصة وشبابها الدائم وعنفوانها الجمالي واستحواذها على قرائها وجبروتها على الأنواع القصصية القصيرة الأخرى التي حلت محلّها... بأنّ كلّ ذلك ثمار ما تحلّت به من المرونة الشكلية والأريحية في التأقلم مع مختلف هموم الإنسان والطراوة التقنية التي تتيح لها أن تكون واقعية أو رومانظيقية أو تاريخية أو عجائبية أو فلسفية... والسلسلة التعبيرية التي تسمح لها أن تكون هزليّة مسلية كـ « دار الصواريخ الموجهة » لتيّمور و « طبليّة من السماء » ليوسف ادريس، و « في شاطئ حمام الأنف » للدواعجي... أو أن تكون جادة تعالج قضايا حارقة كـ « تلك المرأة الوردية » ليحيى يخلف و « الحاج شلبي » لتيّمور، و « قميص الصوف » لعواد... أو أن تكون ملهاة مبكية ومأساة مضحكة كـ « القنطرة هي الحياة » لمصطفى الفارسي...

نعم نقتضي الواقعية النقدية أن نتخلّى فعلاً عن طموح تعريفها وأن نرضى بالتعرّف عليها من حيث خصائصها الشكلية وأسسها الجمالية التي ستمهّد لنا الطريق لتسيب إشكالية عوامل نشأتها في

الأدب العربي لاسيما أن الأطروحات النقدية في هذا الموضوع مختلفة إلى حدّ التعارض الكلّي. ولعلّ تدبّر عدد محترم من نماذجها في غضون الكتاب بجزئيه سيمكّننا، عندما نبليغ خاتمة كامل العمل، من رصد بعض ملامح تطوّر الأقصوصة العربية انطلاقاً من طفولتها في النصف الأوّل من القرن العشرين إلى أن نضجت وتأسّلت فبلغت طور الخلق الطريف البديع في نصفه الثاني.

ومن الأبواب التي طرقها بعض الدارسين لتعريف الأقصوصة مقارنتها بالرواية على اعتبار اشتراكهما في الانتماء إلى الجنس القصصي. ولقد أدّى اطمئنانهم إلى التشابه في الهيئة السردية وفي المراوحة بين الحركات القصصية (حذف، إجمال، مشهد، وقفة) وفي تغييرية إيقاع العرض، وفي عناصر الحكاية... إلى القول إنّ الأقصوصة ضرب من ضروب « الرواية القصيرة جداً » (Littre).

غير أنّ هذا التعريف يفتقر إلى الدقة من جوانب عديدة منها أنّ طول المدى الزمني عماد الرواية بينما تتأسس الأقصوصة على لحظة متأزّمة (Etiemble)، وأنّ ركح الرواية عامر بالشخصيات حافل بالأحداث في حين أنّ عقدة الأقصوصة تتركز حول حادثة متميّزة تقمّ البطل في منعرج حاسم. والرواية أخيراً تستغرق مئات الصفحات بينما تجتزئ الأقصوصة بصفحات معدودات.

ولئن كان مقياس الحجم مراوفاً إذ نجد أقاصيص بعشرة أسطر (القيء لمحمد شكري) وأخرى بمائة صفحة (رمانة للطاهر وطّار) بحيث تصبح الفئة الأولى أشبه بالشماريخ<sup>1</sup> والفئة الثانية بالروايات الأقصصية فإنه يساعدنا على ضبط خاصية من خصائص الأقصوصة بدرجة معقولة ومقبولة من الدقة ألا وهي الطول. فإذا كانت مساحة نص الرواية تمتدّ على ما بين المائتي صفحة (عرس بغل، الزلزال للطاهر وطّار) والثمانمائة صفحة (Plexus و Sexus لأنري ميلر Henri Miller) فإنّ مساحة نص الأقصوصة تنحصر بين ثلاث صفحات وثلاثين صفحة. وذلك ما جعل أندري جيد (A. Gide) يعتبر أنّ الأقصوصة قد « أنشئت كي تقرأ دفعة واحدة، أي بغير تقطّع ».

ومن الجهود المبذولة التي تشفّ من جهة عن حماس الباحثين وصبرهم وشجاعتهم في ملاحقة سراب، وتشفّ من جهة أخرى عن ضعف أملهم في إحراز التعريف المنشود، أن قارن الباحثون الفنّ الأقصصي بنوع أدبي من جنس غير قصصي هو المسرحية (التراجيدية أساساً) فتبيّنوا أنّهما يتلفان في « معالجة أزمة، وفي التجسيم اللفظي لمغامرة وليدة اللحظة، أي في عرض واقعة أو أمل أو حدث وجيز (Etiemble) ». ولكن هل يمكن للأزمة الثاوية في

<sup>1</sup> تريب للفظه (Ruscé) عدد بولير التي نقلها منصف المزعني إلى العربية بـ «جبات».

الحادثة الوجيزة أو الطارئة أن تخفي الفروق الصارخة بين النوعين الأدبيين ؟ ومنها أن الحدث الأقصوصي يُعرض بالنقل العردي بينما يعرض المشهد أو الموقف الدرامي بالحدث الحوارى المجسم ماديا على الركح، ومنها أن الفواعل في الأقصوصة شخصيات وفي المسرحية أشخاص، ومنها أن الطرف الثانى في الصراع الأقصوصى محسوس وواقعى بينما هو ميتافيزيقى فى التراجيديا، ومنها أخيرا، تجنباً للإطالة، أن المسرحية تتوزع فصولا، ولا فواصل طبوغرافية فى الأقصوصة.

إن مقارنة الأقصوصة بالمسرحية ناجعة من جهة التأكيد على فكرة الأزمة. فالأزمة من السمات الثابتة فى العقدة الأقصوصية إذ عنها ينشأ مكوّن ضرورى لموها الدرامى هو الصراع : صراع قطباه إرادة فردية لها قناعاتها الذاتية وإرادة جماعية مجسمة بالأعراف الأخلاقية والإكراهات الاجتماعية. ولعلّ فكرة الأزمة المولدة للصراع بين الفرد والمجموعة هي التي أوحى للرومنطيقى الألمانى فردريش شليجـال (Friedrich Schelegel) بمفهوم صار متداولاً وهو « أن الأقصوصة حكاية تقع خارج دائرة التاريخ » أي أنها تعرض قصة إنسان يحاول أن يفرض ذاته وينحت كيانه الحرّ بإرادة واعية فى إطار نسيج قيمي مهترئ وقاس فى نظره.



(Le papa de Simon) لموياسان... على سبيل التمثيل.

ولكن بم نفسّر وجود عدد كبير من الأقاصيص التي لا تبلغ نهاياتها ما يُسمّى الذروة وخاصة تلك الأقاصيص ذات الانفراج النفسي كـ « قميص الصوف » لتوفيق يوسف عواد و « الأرض المستحيلة » لاميلى نصر الله، أو تلك الأقاصيص ذات الانفراج الفكري كـ « القنطرة هي الحياة » لمصطفى الفارسي و « تلك المرأة الوردية » ليحيى يخلف... ؟ ألا يعني ذلك أنّ مصطلح الذروة على أهميته لا يكفي لتمحيض مفهوم شاف ومقنع للأقصوصة ؟ أليست ذروة التأزيم الدرامي سمة متاحة لكل أنواع الجنس القصصي كالرواية في العصر الحديث والنادرة والمقامة في العصر القديم ؟

ومن الباحثين من فتح باب المذهب الأدبي ليرصد خصيصة أقصوصيّة كبرى تكون أساسا للتعريف المأمول. فهذا سيجراي (Segrais) يعتبر، بالمقابلة مع أنواع القص الأخرى ذات المحتوى التخيلي (Fiction) أنّ الأقصوصة تعرض « حكاية حقيقية »، أو على الأقل توهم بأنّها «حقيقية».

وفي مقدّمة كتاب « Pierre et Jean »، وضّح موياسان طبيعة الحقيقة الفنيّة فأكدّ فيها على ضرورة تخيّر الأساسي من الأحداث كي يتحقّق لدى القارئ ذلك الإحساس العميق بالحقيقة المخصوصة التي يريد الفنّان إبرازها. «فإن تكتب الحقيقي يعني أن توهم به بشكل



كامل». بيد أن المكتبة الأكصوصية حافلة بالأعمال المنتمية إلى خانة الغريب (L'étrange) بنوعيّة الفنتازي (Fantastique) والعجيب (Merveilleux). ومن أمثلته المتداولة (La Vénus d'Ille) لبروسير ميرماي (Prosper Mérimée) و (L'auberge) لموباسان و (Le veston ensorcelé) لدينوبــــــــــــــــوزاتي (Dino Buzzati) بل كيف العمل مع مبدأ « الحقيقة » ومن الأكاصيص ما يجمع الواقعيّة والعجائبيّة في أكصوصة واحدة كما هو الحال في « المروّض والثور » للبشير خريّف ؟

وتقتضي الموضوعيّة أن نشير إلى أنّ للغريب حظاً وافراً من المدوّنة الأكصوصيّة ممّا يعني أنّ نماذجها ليست استثناء، وأنّ مبدأ الحقيقة خاضع منطقياً لقاعدة النسبيّة. ولكن، من جهة أخرى، يقتضينا الإنصاف أن نشير إلى أنّ الغريب في الأكصوصة صيغة تعبيرية أو وسيلة فنيّة لكشف الحقيقة الخفيّة في واقع الحياة كما سنرى في الفصل المخصّص لـ « المروّض والثور ». وعلاوة على ذلك نسجّل أنّ معيار الهيمنة يعصمنا من الخطأ، على الأقلّ فيما يتعلّق بأدبنا، عندما نقرّ بأنّ « الحقيقة » سمة جوهريّة من سمات الأكصوصة العريّة من نشأتها إلى اليوم بحكم توافق ظهورها وتطوّرها مع أوضاع تاريخيّة (الاستعمار، الحركات التحرّرية، نشأة البورجوازيّة، انتشار المعارف العلميّة...) مناسبة لازدهار الواقعيّة

باعتبارها المذهب الحامل للواء الحقيقة. نعم، لقد انصرف كلّ الأقصوصيين العرب تيمور، لاشين، عبيد، الدوعاجي، عواد، نصر الله، الكوني، الدريس، محفوظ، خريّف، السمان... إلى ابتكار أقصوصة واقعية جوهرها الحقيقة الاجتماعية أو السياسية أو الفكرية أو النفسية. والفروق بينهم جميعا لا تتجاوز حدود الأسلوب : واقعية مادية، واقعية رومنتيكية، واقعية عاطفية، واقعية اشتراكية، واقعية رمزية...

ولم تحرز الجهود التي سخرت الوسائل التقنية، بهدف تعريف الأقصوصة، الثمرة المأمولة ذلك أنّ فكرة حياد السارد وموضوعيته الصقيعية ولا مبالاته الوجدانية إزاء ما يحدث في عالمه القصصي تصطدم بكم هائل من الأفاصيل التي تسرد بضمير المتكلم. ومن أمثلة ذلك « تلك المرأة الوردية، الأرض المستحيلة، الكراسي المقلوبة... بل، أحيانا تسرد الأقصوصة بضمير الغائب ولا يخفي الراوي تفاعله العاطفي مع بطله كما في « نبوت الخفير » لتيمور و« صادق » لنعيمة و« أمانة » لعبد الحميد جودة السحار. ومن جهة أخرى نلاحظ أنّ البطل، بما هو ركيزة من ركائز الأقصوصة الكبرى قد لا يحظى بمساندة الراوي فيتقدّم به نحو نهاية مؤلمة. ولكن لا ينبغي أن يُفهم تخلي السارد عن البطل على أنّه التزام بالحياد والموضوعية واللامبالاة بل هو ناتج أحيانا كثيرة إمّا عن نزعة الكاتب

النقدية إزاء المجتمع الظالم (صانق) أو إزاء سلوك بعض النماذج البشرية (في شاطئ حمام الأنف) وإما ناتج عن الاختلاف الایدیولوجي والأخلاقي بين العارذ وبطله كما هو الحال في « حكاية الباب » للمدني، أو « دار الصواريخ الموجهة » لتيتمور أو « المكنة » لادريس.

هكذا نتبين أن كلَّ السبل قد انقطعت بالباحثين قبل أن يبلغوا الهدف المنشود. ولكن ذلك لا يعدّ تقصيرا لأن الهدف ذاته منعدم إذ أن طبيعة الأقصوصة تتعارض مع مطلب الدارسين. الأقصوصة نوع أدبي متمنّع، يوصد أبوابه على كلِّ من يسعى إلى تصييح آفاقه، وتحنيط ديناميته ولجم انحرافات. أخفقت محاولات التعريف في ضوء المقارنات مع أنواع أدبية أخرى وارتدت دونها محاولات المحاصرة انطلاقا من المميزات الأدبية والفكرية والجمالية لأن المطلوب منها غير مبذول فيها. إذن، عرّف الأقصوصة فتموت الأقصوصة. ولنا في بعض المختصين قدوة. فهذه أنطونيا فونيي (Antonia Fonyi)

تقول : « سيستمرّ الشكل الأقصوصي دون متناول اليد دائما » وتضيف : « أليس من الوجاهة فعلا أن تسجل أن الرهان الجمالي لهذا النوع الأدبي يكمن في مرونته وبنفس الدرجة في انسجامه وتوتره اللذين تضمّنهما كثافته. إن للأقصوصة ألف وجه »<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Antonia Fonyi, La nouvelle en Europe. E.U., Tome 16, p. 498.

ولئن كفتنا هذه النتيجة مؤونة التفكير في تعريف للأقصوص فإنها تحمّس همّنا للتأليف بين مميّزاتها الجوهرية والتساؤل عما يمكن أن نثري به معارفنا عنها بتحليل إسهامات عدد من المؤلفين العرب. ولكننا نؤثر قبل تلك الفقرة التأليفية أن نسوق هذه الملاحظات المنهجية الهامة :

أولا : ينبغي أن يفترض أن لأمر أخرى ضروريا من الأقصيص لها خصائص مختلفة عن خصائص الأقصوصة التي نعرفها. لذا فإن فقرتنا التأليفية تبقى مشروطة بحدود جغرافية ومناخات ثقافية.

ثانيا : إنّ الأقصوصة التي نقصدها في فقرتنا التأليفية هي بالأساس الأقصوصة الواقعية على اعتبار أن الحدث المثير الخارق الذي يقحم الشخصية في متعرج حاسم قابل للوقوع في الواقع.

ثالثا : إنّ مضمون فقرتنا التأليفية لا ينطبق كلّ على كلّ أقصوصة من الأقصيص المقترحة فبعضها من طور البدايات، وبعضها من طور النضج والتأصيل وبعضها من طور الابتكار والخلق. وإنما هو خلاصة السمات المميزة والعناصر الثابتة في كامل المدونة.

رابعا : ليست الأطوار (البدايات - النضج - الإبداع) مراحل متتابعة زمنيا وإنما هي مراتب جمالية. فالكثير من كتاب الأقصوص-

اليوم يعدمون عبقرية ادريس، ويفتقرون إلى حرفة تيمور، ويغبطون غادة السمان أو يحيى يخلف على توهج جملتهما القصصية...

كل أولئك برعوا في كتابة الأقصوصة بما هي فن يتجسم نصاً قصصياً مكثفاً، مختزلاً كالشعر، يعرض على الركح حادثة مثيرة، فريدة، غريبة تدوي لحظة وجيزة في أرجاء المعيش اليومي الذي انبثقت منه فجأة، فتقحم البطل والشخصيات القليلة في صراع حاد ينقاد بطينا ثم لهائنا إلى ذروة التأزم الدرامي ؛ وعندئذ، تحقق النهاية، لدى القارئ، انطبعا أو متعة جمالية هيأها السارد منذ البداية بترaxي الإيقاع السردى ثم أنجزها على خط المسار القصصي بواسطة التكثيف في العبارة والربط بين مختلف خيوط العقدة من جهة والحدث المركزي من جهة ثانية واصلًا في غضون ذلك بين لحظة البداية ولحظة النهاية المرتقبة (وغير المتوقعة) في وحدة عضوية متجانسة.

ولئن كنّا واعين الآن بأنّ الواقع الأقصوصي حافل دائماً بالاستثناءات فإننا مطمئنون إلى أنّ الفقرة التأليفية السابقة رصدت ما هو جوهري وتمييزي في فنّ الأقصوصة. لذلك نأمل أن نوفق إلى إثرائها بما أتيج لنا أن نحزّه من التعامل مع عدد محترم من الأقاصيص العربية عسى أن يكون ذلك مساهمة في تسليط المزيد من الأضواء على هذا النوع الأدبي المتمرد.

وليكن مدخلنا بسيطاً : من المعروف أنّ موضوع السردية (La narratologie) هو دراسة التحولات في النص القصصي. فلم لا نتنبّر الأكصوصة بمسائلها عن التحولات التي تطرأ على بطلها في أعقاب المغامرة الحاسمة والفريدة التي عاشها ؟ كثيراً ما يحصل لنا انطباع، بعد الفراغ من قراءة أكصوصة، أنّ الإرادة الجماعية تطحن إرادة البطل الفردية فتعاطف مع تلك الذات المسحوقة. غير أنّ التفكير في رهانات الصراع وتطور مراحلها يتيح لنا أن نرى في نتائجه الظاهرة عكس ما هو مبذول على السطح. فالصبيّ في « نبوت الخفير » مسحوق بالليل والنهار ومع ذلك وجد، عن غير قصد في آخر الأكصوصة، فتحة يمدّ من خلالها يده ليقتطف إحدى لذات الحياة. ولا أحد يستطيع أن يثبت أو أن ينفي خرق فاطمة لقيمة الشرف في أكصوصة « حادثة شرف » لأنّ ذلك قد صار شأننا عليها وحدها، ولكنّ الثابت أنّها اكتسبت القدرة على اختراق قيم المجتمع المهترئة. ولم ينتحر صادق لأنّه لم يجد له موقعا في الحياة بل لأنّ مجتمعه فقير بالحياة... الخلاصة أنّ إحدى مميزات الأكصوصة أنّها تؤوّل بالبطل إلى فقدان شيء أو اكتساب شيء بغض النظر عن الهزيمة أو الانتصار. في « الأرض المستحيلة » عادت البطلة الساردة من موكب التعزية الذي التقت أثناءه بحبيب الشباب، منكسرة، ولكنّ وجدانها كان عامراً بالضياء والسكينة : لقد اكتشفت

أَتَنَا أعجز من أن نُحِبَّ كما نُحِبَّ وعزَّأُونَا في عجزنا الاحتفاظ بالحبِّ متوهِّجا في حضن الذاكرة.

إذن، الأقصوصة تعرض حدثًا يحرزه المحظوظون لأنَّه يضيء حياتهم حاضرها وماضيها كما الشمس تشع على الكواكب من كلِّ النواحي. وهي، إلى ذلك، مغامرة رابحة، تخسر فيها الشخصية ما كانت تتمنَّه بلا موجب، وتحرز بها ما كانت تجهل قيمته. وعند المقارنة بين اللحظة السابقة للأقصوصة واللحظة اللاحقة لها يكشف البطل كلَّ الفرق. تأسيسا على ذلك، نسجِّل أنَّ الأقصوصة اقتناص لنُبع الحياة في لحظة مألوفة هاربة في سرعة الشهاب، لحظة جوهرها الحركة بغير زمن كابتنسامة الموناليزا نجهل إن كانت ستضيء وجهها أم سيقتم وجهها لانطفائها. وفي معرض الحديث عن جنائي (Genet) حلَّ ج. ب. سارتر حقيقة تلك اللحظة بعمق فلسفي نادر وبرهافة حسِّ فنِّي قلَّ مثيلها فقال : « من يقول « لحظة » فإنَّه يقصد لحظة حاسمة / قاتلة ؛ فاللحظة هي التضامن المتبادل والمتناقض بين "القبل" و"البعد". فالمرء مازال، في تلك اللحظة، ذلك الإنسان الذي يتهيأ للخروج من جلده، بل إنَّه يستعدُّ بعدُ للخروج من جلد الإنسان الذي سيكونه. يحيى المرء موته ويموت حياته. يشعر بأنَّه (في) ذاته وإنسان

آخر في نفس الآن، يشعر أنّ الخلود مائل الآن في ذرة من الديمومة»<sup>1</sup>.

بناء على ذلك وبعبارة أوجز وأوضح : الأقصوصة، في وضع من أوضاعها التي لا تحصى، هي اكتشاف البطل، في الوقت المناسب تارة وبعد فوات الأوان تارة أخرى، أنّ له جاهزية الحياة. لذلك نقرّ أنّ الأقصوصة هي التي تصنع البطل لا العكس، هي فنّ نحت الإنسان، وكلّ أقصوصة لا تحمل طابع الكونية هراء أو أضغاث أقلام يحملها كتاب مصابون بداء الكبر أو مصرّون على أنّ الطبيعة لم تتصفهم فهبوا لاسترجاع حقّ سليب.

ومن استنباعات فكرة الكونية أن تصبح عوامل نشأة الأقصوصة في الأدب العربي إشكالية مزيفة مفتعلة لأنّ الأقصوصة جاءت تعوّض الأشكال القصصيّة القديمة (النادرة، المقامة، الخرافة، الحكاية المثلثة...) في أدبنا كما في كلّ آداب الأمم الأخرى.

ليست الأقصوصة وليدة النادرة أو المقامة أو الخبر كما يدعي فريق من النقاد العرب المتعصّبين للثمن وثقافتهم. وليست الأقصوصة العربيّة نقلاً مباشراً لأشكالها التي عرفها الغرب الأوروبي في القرنين التاسع عشر والعشرين، كما يذهب إلى ذلك فريق آخر من المنبهرين بحضارة الغرب وثقافته. وهي ليست توفيقاً سانحاً لذلك الرافد وهذا

---

<sup>1</sup>J. P. Sartre, Saint-Genet, comédien et martyr, Livre I, « La métamorphose », Gallimard, 1952.



الوافد كما يزعم فريق ثالث<sup>1</sup>. وإنما هي وليدة التفاعل الجدلي في ذات المبدع العربي والياباني والهندي بين مخيلته الأصيلة وما استطره عند الأوروبيين وغير الأوروبيين. وهل كان للأقصوصة الفرنسية أن تبلغ تلك الدرجة من الإبداع لولا أن استفاد الفرنسيون من الأمريكي اينجار بو والروسيين جوجول وتشيكوف والألمانيين جوته وشليغال ؟ هل كان موباسان سيكون على تلك القدرة من الخلق والابتكار ؟ من هذه الزاوية يمكن القول إنّ للأدب العربي القديم الذي يعرفه الغرب حتى قبل أن يبدأ أدباونا في كتابة الأقصوصة من المميّزات الأقصويّة المعترف بمساهمتها في تطوير هذا الفنّ. فالأنواع القصصيّة العربيّة القديمة أغنت الأقصوصة ببلاغة الاختصار، ودقّة العبارة ورشاقة الإيجاء وانحصار المساحة النصيّة ومحدوديّة عدد الشخصيات، وشنوذ الحدث، وغرابة الموقف القصصي والاختصار في المدى الزمني على لحظة فريدة مثيرة تقحم البطل في مأزق يعرضه موقف قصصي برع الكاتب في نظم خيوطه والسير به إلى ذروته الدرامية. كلّ هذا متاح في نوارد الجاحظ، ومقامات الهمذاني وأخبار الاصفهاني وعبد ربّه وابن حزم.

<sup>1</sup> عد في هذا الموضوع إلى - صبري حافظ الخصائص البنائية للأقصوصة مجلة فصول، المجلد 1 للعدد 4. - وسيد حامد السامح، اتجاهات القصة المصريّة، مكتبة غريب، القاهرة 1988.

لذا نرانا منساقين إلى العتب على أولئك الذين مازالوا يعيشون ضرباً من النرجسية الثقافية فندعوهم إلى الكفّ عن اعتبارنا خير أمة أخرجت للناس وعن تقزيمنا واعتبارنا ممّن لا يسهم في بناء الفكر وإبداع الفنّ إلّا اقتباساً بعد فوات الأوان. فالأقصوصة ورثة كلّ الأشكال القصصية القديمة في آدابنا وآداب الأمم الأخرى. ومن غير الفائدة اجتراح ما رسخ في الوعي النقدي العربي : الأقصوصة امتداد لأشكال القصّ في تراثنا أو اقتباس عن الغرب أو مزاجعة بين شكل أوروبي ومضمون عربي. فمثل الأقصوصة في الفنون كمثّل أيّ اختراع تسهم الأمم في تطويره. هل لفرنسا أن تدّعي أنّها رائدة السّما العالمية لأنّ الفرنسيّين ليميار (Lumière) اخترعوا هذا الفنّ ؟ وتقتضي الأقصوصة الكونيّة شرطاً إبداعياً لأنّها في صورتها الحاليّة وليدة تطوّر فنيّ كوني. لذلك لا بدّ أن تتوفّر في الكاتب الذي يبدعها شروط كثيرة. وأولها أن يكون كونيّ المعرفة والالتقاء بحيث لا يُعيّقه مذهب فكريّ أو دينيّ ومبدأ أخلاقيّ أو سياسي... على رصد ما هو أصيل في الإنسان، وثانيها أن تكون له حدودات يستشرف بها سجوف الأتق. فالمبدع يستبق التاريخ بتحمّس إرهابات الحاضر. وكاتب الأقصوصة أصيل الإبداع لا يبحث عن مواضيع أو عن أحداث شاذة ومثيرة ليحولها إلى أقاصيص ينشرها في مجموعات، بل يعيش بين الناس بشكل طبيعيّ وعفوي.

ومن زخم الحياة قد يطفو حدث أو ظلّ حدث، وقد تتراءى في  
دعة الخمول صورة باهتة، وقد تستيقظ من سباتها رغبة مؤودة تحت  
طبقات اللاوعي، وقد تنفلت من لسان نزق أو أخرق جملة مجنونة...  
كل ذلك قابل لأن يقع في حياة الكاتب ولأن يكون من مصادره في  
إنشاء عمله الأقصوسي ولكن بشرط ألا يترصده وألا يخطئه عندما  
يقع وأن يوفق بعد ذلك في استصفائه لتخير مغرس العلاقة غير  
المسبوقة. وما الإبداع إلا إنشاء لروابط جديدة غير مسبقة ؟  
خلاصة القول : عندما يجعل المبدع الكونية هاجسا وأملا، يلمس  
جنر الإبداع ويجانس بين رؤيته للعالم والقيم التي يؤمن بها ويغري.

## الفصل الثاني :

صادق

لميخائيل نعيمة

ميخائيل نعيمة رائد من رواد الرومنطيقية العربية، ورمز من رموز الفكر الإنساني في القرن العشرين. غزير الإنتاج ؛ فهو شاعر (همس الجنون) وروائي (اليوم الأخير) وأقصوصي (أكابر) وناقد (الغربال) وفيلسوف (كتاب مرداد، البيادر...) ومترجم (النبي لجبران) ومؤلف سيرة ذاتية (سبعون : 3 أجزاء) وغيرية (جران خليل جبران) ورسام... هو الأديب المفكر المتعدد المواهب.

يحق لغات عديدة أبرزها الفرنسية والانجليزية والروسية ؛ فساعده ذلك على اكتساب ثقافات عديدة أثناء رحلاته في أوروبا (فرنسا، أوكرانيا...) بل إنه انفتح حتى على ثقافات الشرق الأقصى (الهند) واستفاد منها في إنشاء رؤيته الفلسفية حول التقمص والتناسخ التي وجد لها روابط مع ديانته المسيحية.

ولد بقرية بسكنّا تحت جبل الشخروب في لبنان، وقضى طفولته في عائلته الطيبة الهادئة ثم انتقل إلى فلسطين لسنوات الدراسة الأولى ثم إلى أوكرانيا فأمریکا ككثير من شباب الشام (أمين الريحاني، ايليا أبو ماضي، رشيد أيوب، نسيب عريضة، جبران...). وشاهد ويلات الحرب العالمية الأولى فكتب الكثير ضد الحرب، مع السلام...

أسس مع أصدقائه المذكورين سابقا الرابطة القلمية سنة 1920 بالولايات المتحدة الأمريكية. وهي جمعية أدبية كان لها صدى كبير في نفوس الأدباء العرب ومن بينهم شاعرنا الكبير أبو القاسم

الشابي وجماعة أبولو. وإذا كان نعيمة أشهر الرابطيين فلأنه أغزرهم إنتاجا، وأعمقهم فكرا وأحلامهم عبارة وأكثرهم توسعا في المبادئ الإنسانية السامية. ولا غرابة في ذلك، فهو قد عمّر قرنا كاملا قضى نصفه في تأمل أوضاع البشرية من مغارته في الشخروب، قبل أن يتوفى هناك سنة 1988.

ولقد كان الإنسان محورا من محاور تأملاته، بل إنه المحور الرئيسي فيها بغضّ النظر عن النوع الأدبي. ولم تشذ الأقصوصة عن هذا التوجّه فخصّص مجموعته "أكابر"<sup>1</sup> لتناول مجموعة من القيم في علاقتها بنماذج بشرية منها بطلنا «صادق» في الأقصوصة التي اتخذت اسمه عنوانا لها. على أنّ وقائع الحكاية بسيطة في جوهرها وسيرورتها : صادق شاب لم يحظ بعمل قارّ يمكنه من الحصول على منزلة اجتماعية مستقرة فقرّ رأيه على الانتحار ثم تراجع عنه على أمل أن يتعلّم قيادة السيارات. وكان له ذلك فصار سائق محام وقرّت عينه. ولكن في طريق العودة من نزهة صحب فيها صادق عائلة مخدمه قرّر المحامي أن يقود السيارة بنفسه فقتل طفلا ولفّق التهمة لصادق الذي حوكم فسجن فعاوله هاجس الانتحار فنفضّه بعد أن كتب على ورقة «تبّا لنيا لا مجال فيها لصادق».

<sup>1</sup> ميخائيل نعيمة، لكبر، دار صائر - بيروت (بدون تاريخ)، صص 78-81.

## 1- البناء الأخرى ،

تتكوّن أقصوصة صادق، رغم ضيق مساحتها، من ثلاثة مقاطع قصصية ينتهي أولها بقول الراوي «وقرّر رأي الفتى على الانتحار، لكن في الصّباح لا في الليل». ولا يتضمّن هذا المقطع الافتتاحي سوى وضع النهاية الكارثي. أمّا وضع البداية ومسار التحوّل فمضمران أي محذوفان. غير أنّ القارئ يعلم أنّهما مكونان من سلسلة من المحاولات والإخفاقات في الحصول على علم قارّ ممّا حمل البطل على الانتحار. إذن تبدأ الأقصوصة بتأزم هو في الحقيقة وضع النهاية من مقطع مبتور. لذلك وصفنا البناء بالأقعر قياسا على الموشح الذي يبدأ بالأبيات لا بالقفل.

وينطلق المقطع الثاني بالجملة «وبغثة عن له خاطر» المعلنة عن نشأة مفاجئة لمخرج مرضٍ. وفعلا، ينجح صادق في إصلاح التدهور والخروج من الأزمة ؛ بل إنّ الانفراج قد بلغ درجة السعادة بالعمل سائقا عند محام نبيل رفعه إلى مرتبة الابن أو الأخ. صار بؤس الماضي ذكرى بعيدة، وقرار الانتحار السابق حماقة، ورفاهية الحاضر «وحيّا من السماء». هنا ينتهي المقطع بتوازن وهذوء مريحين كان يمكن أن تنتهي بهما الأقصوصة كلّها.

يبد أنّ الأوضاع تتأزم من جديد في المقطع الثالث بانقلاب مفاجئ للوضع. تبدأ التجربة رائقة. فقد «كان يوم بديع من أيام الربيع

فشاء المحامي وعائلته أن يخرجوا في نزهة بالسيارة إلى المكان الذي يختاره لهم صادق» وسرعان ما انقلبت الأفراح أتراحا، وبهجة الحياة مأتما إذ قتل المحامي في طريق العودة صبيًا، جريمة نفع ثمنها البطل من حريته بالسجن ثم من حياته بالانتحار في زنازنته.

وهكذا نتبين أن الأصوصة تأخذ شكلًا دائريًا كحبل المشنقة التي مات بها البطل، إذ تبدأ، خلافا للمألوف (هدوء ← تأزم ← هدوء)، بتأزم وتنتهي بتأزم يتوسطها هدوء أو انفراج مخادع. وقد أمكن للراوي أن يحقق هذا الانزياح البنيوي بفضل تعداد المقاطع والضغط السردى على المراحل غير الوظيفية كما حصل في المقطع الأول بحذف وضع البداية ومسار التحول، وحذف تجربة تعلم السياقة من المقطع الثاني، والنزهة العائلية من المقطع الثالث.

وتجدر الإشارة إلى فرق جوهري بين التأزمين : فالأول منهما يعرض انهيارا مجازيا لأن حدث الانتحار بقي فكرة في حين أن الثاني يقيم انهيارا فعليًا إذ نفذ صادق الانتحار معلنا بذلك عن انطباق الطوق الجهنمي حول عنقه وعن انغلاق الأصوصة في انسجام فني متع بين البنية والدلالة.

فالشكل الدائري يترجم عن فكرة استثمارها الأصوصي الفرنسي في دي موبسان (Guy de Maupassant) في الكثير من أقاصيصه كـ (Confessions de femme) و (La ficelle) ومحصلا أن



الحياة فغَ تمنحك أمل الحياة ثم سرعان ما تغدر بك وتسحبه منك لتلقي بك في جحيم القنوط والموت. فما الفرق بين صادق الذي ظنَّ «أنَّه اهتدى في النهاية إلى حقه في الحياة» وبطل أقصوصة موبسان الثانية فوشكورن الذي اعتقد أنَّ براءته قد تثبت بالعثور على حافظة نقود هُولبراك. لكنَّ أهالي البلدة كذبوه وأصروا على أنَّه سارقها حتى مات أَسَى وكما ؟ ثم أليس انقلاب ترتيب مراحل أقصوصتنا : تَأزَم فانتفراج فتأزَم عوضا عن هدوء فتأزَم فهدوء كناية شكلية عن انقلاب القيم في مجتمع يميّز بغلبة قوى الشرِّ على قوى الخير، بالتحيزِّ للغيِّ وصاحب النفوذ على حساب البائس والضعيف كما سنبيّنه بعد قليل.

## 2- الإطار المكاني :

تتطلق الحكاية في الأقصوصة باستبطان يجعل النفس ركح الأحداث في المقطع الأول وتنتهي في الزنزانة مع انتهاء المقطع الثالث. والجامع بين الإطارين من جهة أولى هو الانغلاق الذي يوحى من جديد إلى الطوق الجهنمي الخائق، ومن جهة ثانية إلى الصلة الوثيقية بين لحظتي فكرة الانتحار التي نشأت في النفس عند التأزَم الابتدائي ونُفِنت في الزنزانة أثناء التأزَم النهائي، ممّا يعني أنَّ المكانين المغلقين يصلان بين طرفي حبل المشنقة.

وبين النفس والزنزانة أماكن اجتماعية غير مرئية أي غير موصوفة إلى حد أننا نحتاج إلى افتراض بعضها. وهي مكتب المحامي ومنزله وسيارته وضواحي المدينة حيث البستان الذي رهس المحامي قربه الصبي. وإذا استثنينا الحادث القاتل الذي سيؤدي إلى التآزم من جديد تبيّن أن هذه الأماكن جميعا تتدرج في مرحلة الانفراج والتوازن من الأقصوصة، بمعنى أنها تتطابق مع المرحلة السعيدة في حياة صادق. ولقد بدت ضبابية وغائمة إذ لا نرى لها أرجاء ولا أبعاد ولا ألوان. أفلا يشف هذا الغموض وهذه الضبابية عن الطابع المخادع، السرابي، في سعادة صادق ؟ هي أماكن في مدينة ما لها ككل مدينة شوارع وضواحي. فبم نفسر هذا التعتيم السردى - الوصفى ؟ يمكن تفسير، أوليًا بمبدأ الاقتصاد الذي يقيم له الأقصوصيون وزنا كبيرا. ولكن هذا التفسير لا يشفي الغليل. لذا نرانا أميل إلى الاعتقاد بأنه اختيار فني له دلالاته. فالمدينة بغير اسم ؛ مدينة مجهولة تحاول كتمان عارها ونفاقها وظلمها بإخفاء اسمها. هي مدينة الجريمة، لا في معناها الجنائي المألوف فقط، وإنما كذلك - وخاصة - في معناها الأخلاقى ؛ فموت صادق استعارة عن اغتيال القيم الرفيعة السامية.. وهكذا تلتقي دلالة الشكل الأقصوصى مع بلاغة المكان.

## 3- الإطار الزماني :

من التأزم إلى التأزم في الشكل، ومن مكان مغلق (النفس) إلى مكان مغلق (الزناينة) في الإطار المكاني، وقل الشيء نفسه عن الإطار الزمني إذ تنطلق الأحداث في ليل يشهد العزم على الانتحار صباحا وتتوقف في صباح بعد ليل يشهد الحسم. وهكذا يرسم الليل دائرة التأزم بذرات الحداث القائمة. أما فترة الانفراج التي تميّزت بحالة من الرضا النفسي والسعادة الاجتماعية فتعرض أحداثا نهاريّة :

«ذات يوم قرأ في بعض الصحف أنّ محاميا يفتش عن سائق لسيّارته. فذهب إليه في الحال»، «وكان يوم يبيع من أيام الربيع فشاء المحامي وعائلته أن يخرجوا في نزهة بالسيارة إلى المكان الذي يختاره لهم صادق». وفي التضادّ بين سواد الليل وضياء النهار نقرأ الصراع بين الموت والحياة، والشرّ والخير في تجربة شاب أوجده طالعه النحس في عصر قاس تميّز بالفساد والتدهور.

ويندرج الزمن الدرامي المنغلق في زمن آخر له من الضبابيّة والغموض ما للمكان فبخلاف فترة التوازن والانفراج التي عاشها البطل مع عائلة المحامي والتي دامت «عاما وبعض العام وصانق يكاد لا يصدق» نجهل ديمومة فترتي التأزم. ومن تكتم الراوي عليها نستنتج أنه، ربّما، أراد أن يكتفها وجدانيّا. ذلك أنّ زمان الشقاء والبؤس والعذاب والمحنة لا يقاس بالأيام والأشهر والسنوات بل يقاس

بثقله على النفس وبشدة المعاناة الوجدانية. من هذه الزاوية يمكننا  
النفاز إلى المعنى الذي أراد صادق أن يضيفه على انتحاره. فهو،  
بتفضيل دائرة العدم على دائرة الوجود، يدين عصر التسلط والزيغ  
والنفاق ويدين مدينة الشرّ والرذيلة، تماما كما فعل سقراط الذي  
أعدمته أثينا عندما بدأت رياح فكره التنويري تهبّ على شبابها. ومن  
جهة أخرى، يمثل انتحار صادق قطعا لعنق الزمن لأنّه رفض أن يبقى  
في الحياة بطلا مُصلحا لمجتمع لا يُصلح، رفض أن يرسى قيما أصيلة  
في مجتمع هجين لإيمانه الراسخ بأنّه وحده يجسّم القيم الأصيلة في  
مجتمع متدهور. وحسبه أن يموت ليصم عصره بالشرّ المحض إلى  
الأبد. وتلك هي دلالة جملة اللّمْ والتأذي التي تنتهي بها الأقصوصة :  
«تَبَا لَدُنْيَا لَا مَجَالَ فِيهَا لِصَادِق».

#### 4- المحامي :

بغضّ النظر عن الشخصيات غير الفاعلة في الحكاية كأفراد  
عائلة المحامي الذين نسمع عنهم ولا نراهم على ركح الأحداث وعن  
شخصية البستاني الذي اقتصر دوره على نقل رقم السيارة الآتية إلى  
الشرطة نسجل أنّ الأقصوصة تقدّم شخصيتين رئيسيتين يعيّن السارد  
أولاهما باسمها (صادق) والثانية بصفتها المهنية (محام) ممّا يعكس  
جفاء وجدانيا إزاء هذه وقربا عاطفيا إلى تلك. والشخصيتان مرادفان

ضديان. فصادق اسم على مسمى : خير خالص، بينما المحامي -  
وهنا المفارقة - شرّ محض.

وصادق شابّ جافاه الحظّ رغم ما يتحلّى به من خصال محمودة ؛ فهو نبيه، كتوم، نزيه، مخلص، كادح، وديع، متواضع... ومع ذلك فشل في نيل المنزلة التي ترضيه في المجتمع. وتكشف الأحداث في الأصوصة أنّه ذو عمق إنساني لاشكّ فيه لاسيما عندما طالب مخدومه بالتوقف لنقل الصبيّ إلى المستشفى. هو إنسان سويّ يحزن ويفرح ويغضب عندما يكون هناك ما يدعو إلى الحزن والفرح والغضب. وبالتوازي مع هذا التوازن النفسي، يبدو صادق إنسانا سويّا من الناحية الاجتماعية : محاولات جريئة للاندماج في المجتمع، سلوك قويم ومتّزن، مزاج لطيف وهادئ، مبادئ أخلاقية وسلوكية رفيعة. وهو، إلى ذلك، رجل سويّ من الناحية العقلية : دقيق في تشخيص مظاهر محنته، يطرح على نفسه الأسئلة المناسبة، يتقن الربط بين الأسباب والنتائج، يقوم بنقده الذاتي عند الإخفاق وعند النجاح. باختصار، هو شخصية محببة إلى النفس، يطمئن إليها الناس. ألم يعامله المحامي، قبل أن يتّخذ كيش فداء، كما لو كان واحدا من أفراد عائلته ؟

ولكن، لم أخفق صادق فإذا حياته سلسلة من الخيبات ؟ هل عييه القاتل أنّه مثالي ؟ هل خطؤه أنّه تعامل مع الواقع بشكل طوياري أي

غير واقعي ؟ بل هل كان صادق شخصية واقعية ؟ لا خلاف أن نموذج صادق واقعي ولكنه نادر فضلا عن أن كثرة تجاربه المهنية كانت أخرى بأن تجعله أصعب في مواجهة المحنة الأخيرة. ولذا نلاحظ أن صادق إنسان سوي ولكن إنشاء شخصية قصصية لم يكن محكما، وهذه نقيسة أولى نسجلها على الأقصوصة. وقد يعترض البعض بالقول إن الخل في تركيبة المجتمع لا في البطل. ولهذا المعترض نقول : فعلا الخل في مجتمع صادق المتدهور القيم. ولكن هل المجتمعات شر محض كما تزعم رومنتيقية ميخائيل نعيمة ؟ وعلاوة على هذه النقيسة الثانية الناتجة عن الصراع الجمالي في ذات الكاتب بين المقصد الواقعي والمعالجة الرومنطيقية نضيف خللا فنيا ثالثا مبرز كل كتاب الرابطة القلمية وخاصة جبران ونعيمة وهو مساندة المتارد المطلقة للبطل. وحسبنا أن نتوقف عند بعض العلامات القصصية لننتبين أن أقصوصة "صادق" تتدرج في مرحلة بدايات هذا النوع الأدبي : فموت إنسان صادق غدرا وظلما جالب له التعاطف، وتعيين الراوي له بلفظة "الفتى" علامة على قربه منه، والمنزلة التي حياه بها في عائلة المحامي تشف عما يحظى به من اللطف... فالمتارد مساند لبطله بشكل مطلق. وذلك يحد من طاقة صادق التأثيرية. فنحن نؤيده فيما يؤمن به من قيم ؛ بل قيمه هي قيمنا ولذلك فنحن نحبه... لكن المشكلة أنه غير مقنع فنيا بالدرجة التي احتضناه عاطفيا.

وإذا كان ظاهر صادق وباطنه متطابقين مما يثبت نقاء معننه فإنّ للمحامي ظاهرا وباطنا متناقضين. فهو مكر، مخادع، غدار، خبيث، كذاب... وقد «كان رجلا وقورا» ولكنه وقار مزيف لأن وراءه يختبئ منافق وأناني. فقبل أن يُشغل البطل عدد شروطه وأبرزها نبذ الكذب : «أريد من سائق سيارتي أولا : أن يحسن مهنته، ثانيا : أن يملك أعصابه فلا يسوق برعونه، ثالثا : أن يملك لسانه فلا ينقل «ولا كلمة» من أي حديث يدور بيني وبين أفراد عائلتي وضيوفي في البيت أو خارجه، وفي السيارة أو خارجها، رابعا : أن يكون أمينا فلا يأخذ ما لا حق له فيه من مالي أو مال سواي، خامسا، أن يكون بعيدا عن الفحشاء، سادسا أن لا يكذب ولو هتكوه بقطع لسانه، فأكره ما أكره الكذب حتى في ألقه الأمور».

إنّ هذا الشاهد حافل بالدلالات ؛ فعندما نقارن ما يقوله المحامي هنا بما قام به لاحقا لاستخلصنا بشكل جليّ التعارض المطلق بين ظاهره وباطنه. فقد خرق أثناء الحادث وبعده كل شروطه على صادق فأساء القيادة، وفقد أعصابه فهرب «بسرعة جنونية» وزيف الوقائع وخان إخلاص صادق وارتكب أفحش الجرائم قتل وألقى سائقه في السجن عوضا عنه مغلفا كل فضاعاته - يا للمهزلة- بأكره الصفات عنده وهي الكذب. بناء على ذلك نستنتج أنه شخصية قد أنشئت حول مفارقة. فهو في الأصل يمثل القانون أي هو مدافع عن

الحق والحقيقة فإذا به سيدّ العابثين بالقانون والحق والحقيقة. داس كلّ القيم التي تأسست عليها صفته المهنية، وداس كل القيم الأخلاقية والاجتماعية، وداس حرية صادق وكرامته ووجوده، وداس أفراد عائلته فلجم ألسنتهم وحولهم إلى مشاركين له في جريمة ستبقى عبء على ضمائرهم ما عاشوا.

ومن جهة أخرى نلاحظ أنّ الشروط الواردة في الشاهد السابق هي نفسها التي حظي بها صادق الذي يقول لنفسه عن نفسه : «ما أنت بالأبله ولا أنت تخلق الأخبار اختلاقا ولست بالكسول، أو السراق أو الأفك، أو الثرثار، أو الرجل الشرس الأخلاق» فما ينفيه صادق عن نفسه هو تحديدا ما نستطيع إثباته على المحامي، وما يطالب به المحامي سائقه هو بالضبط ما نجده في صادق ونعده في المحامي. معنى ذلك أنّ الراوي حرص على مبدأ التعاكس في وصف شخصيته حتى لا نخطئ سمة التعارض المطلق فيهما وحتى نتبين أنّ المحامي كنتيجة لما سلف ليس إلا صورة مصغرة من المجتمع، من الإرادة الجماعية التي صارعها صادق إلى أن طحنته. فالمفروض أن يبنى المجتمع على القانون والحق لحماية الأفراد فإذا به يعصف بهم بواسطة ما جعل لحمايتهم. وذلك هو المحتوى الواسع للمفارقة التي أنشئت حولها شخصية المحامي.



وضع صادق لدور مبرمج بالإثبات بينما وضع المحامي لدور مبرمج بالنفي. فبدل أن يدافع عن الحق نقمّص الباطل. والغاية من ذلك أن يتحوّل إلى رمز للمجتمع حتى تؤدّي الأقصوصة وظيفتها الإصلاحية والتعليمية التي وضعت لها. ولكن هل انهزم صادق ؟

#### 5- التأويل الخلال :

تعرض الأقصوصة صراعا بين الإرادة الفردية التي يمثلها صادق بما هو نموذج للطيبين الفقراء والإرادة الجماعية التي اختزلها المحامي بوصفه نموذجا لأصحاب النفوذ مهما كان مظهره. وقد آلت المواجهة على المستوى الدرامي إلى سحق الطرف الثاني للطرف الأول. فالمحامي سدّ كلّ المنافذ على صادق فورطه مهنيًا إذ «أخذ السيارة من غير علم صاحبها»، وأخلاقيا بخروجه «في نزهة مع عشيقته»، وقانونيا لاسيما أنّه «كان يسوق السيارة بسرعة فائقة» و«في حالة سكر». والأخطر من كلّ ذلك هو التجريم الجنائي إذ اتهمه بالقتل : «رأس ولدا كان يسير وحده في الطريق ولم يتوقّف بل تابع سيره بسرعة خاطفة». وهكذا قضى الأمر ومُسَخ الملاك شيطانا واغتيلت القيم النبيلة التي يمثلها البطل على مقصلة قانون وضعه الأقوياء لحماية أنفسهم ومصالحهم. يموت صادق كناية عن إجهاض الخير ويبقى المحامي بدون عقاب استعارة عن سيادة قوى

الشرّ في مجتمع يحكّبه قانون جائر. انتصرت القيم المرذولة على القيم المحمودة.

ولكن هل يتجاوز ذلك أنّه انتصار قصصي ؟ أليس انتحار صادق موتاً أبيض، موتاً على الورق أنجزه بطل قصصي عظمه ورق ودمه حبر، جسده النص وروحه الدلالة ؟ عندما نحمل موت صادق البطل القصصي على المجاز يصبح انتحاره في الحقيقة حمماً بركانية يرجم بها المجتمع ذا القيم والمبادئ المتدهورة. انهزم صادق في الحكاية أي على المستوى الدرامي المحسوس، ولكنّه انتصر في المحمول الرمزي أي من خلال الدرس الأخلاقي والإنساني الذي قدّمه للقرّاء. انتصرت الإرادة الفردية على الإرادة الجماعية لأنّ البطل قبل رحيله غيّر، بانتحاره، عن رفضه لمجتمع متعفن لا تطيب فيه الحياة، وعن تمسّكه بالحرية والشجاعة والإرادة... مبادئ جوهريّة في الذات الإنسانية.

ومن جهة أخرى نتساءل : هل مات صادق ؟ الجواب بنعم لو كان بشراً ولكنّه ليس كذلك. إذن هو لم يمّت. وحسبك لكي تتأكّد أنّه مازال حيّاً أن تفتح "أكابر" فستجد بين دفّتي الغلاف نصّاً يحمل اسمه. وذلك النصّ ليس شهادة وفاة وإمّا هو حجة وجود، هو برهان على أنّ دعاة الفكر الإنساني وحملّة القيم السامية لا يموتون إلّا في ذاكرة النّسائين، أولئك الذين فقدوا ضمائرهم وانخرطوا في حزب الحقارة

واللصوصية والتفاهة... ذلك هو المحمول النقدي الذي لا تخطئه  
عندما تقرأ «صادق».

ولاشك أن هذا التوافق الفكري والأخلاقي بين صادق الإنسان  
وخالقه نعمة هو العامل الأساسي في المساندة اللامشروطة التي حظي  
بها البطل من السارد.

#### 6- السارد، مويته وأحواته

نعرف أن من عوامل إنماء أدبية نص قصصي ما خفاء مواقف  
الذات الساردة إزاء العالم التخيلي. فبمقدار ما تختفي يزداد الفضول  
في التعرف إلى أخص خصائصها من خلال ما يرشح على سطح  
الخطاب من الأمارات الدالة عليها. وقد بينّا تحت عنوان  
«الشخصيات» أن موقف السارد من بطله صادق وغيره المحامي  
مفضوح ثم فسرنا ذلك بأن الأقصوصة قد كتبت في مرحلة البدايات  
وأن صادق يترجم في الحقيقة عن آراء الكاتب، وأن ارتباك سارده،  
من الناحية الفنية، راجع إلى تنذب نعمة بين المقصد الواقعي  
والمعالجة الرومنطيقية. بناء على هذه النتائج الحاصلة هناك نبني الآن  
فكرة ستختصر الكثير من المسافات ومحصلها أن سارد أقصوصة  
«صادق» ليس قناعاً لكاتب يحتاج إلى قناع وإنما هو الكاتب نفسه،  
وأن صادق ليس شخصية قصصية بالمعنى الدقيق للكلمة وإنما هو  
صورة من الإنسان المثالي كما يتصوره الكاتب. إن صادق كما رسمه

راوي الأقصوصة هو المضمون الإنساني والأخلاقي والسلوكي الذي يصدر عنه ميخائيل نعيمة. إنهم جميعاً (صادق والسارد والكاتب) نسخ متفاوتة من بعضهم البعض. على أن هذا التماهي بين الذات المنتجة والذات الناقلة والذات المنجزة يعكس ارتباك كُتاب الأقصوصة إزاء هذا النوع القصصي الوليد لكنّه ارتباك لا ينفي بداية السيطرة على تكنيك الكتابة الأقصوصيّة. وقد رأينا أن نشيّن بدايات إحراز البراعة التقنية من خلال نقطتين مميزتين في أقصوصة «صادق» ألا وهما الحركات السردية من جهة والاستبطان من جهة ثانية.

#### أ- الحركات السردية :

على غرار البطل الذي امتثل لمشينة الكاتب من حيث الجوهر الإنساني والعمل التمثيلي، أي كان كما شاء له أن يكون وأنجز الفعل كما أُملي عليه أن ينجزه، أطاع السارد خالقه المؤلف فأنشأ العمل السردى وفق إرادته مفعلاً الأدوات المناسبة لذلك. وأول ما يلاحظ هو الغياب الكلّي للوقفّة الوصفية. وقد أسلفنا أن الأماكن غائمة وضبابية إلى حدّ أن وجود بعضها كان افتراضاً. ولم ير القارئ ملمحاً حسيّاً واحداً من صورة البطل الخارجية. وكلّ ما نعرفه عنه مستخلص من أقواله وأفعاله. ويفسر إلغاء الوقفة الوصفية برغبة المؤلف في التركيز على الصراع الذي به يؤدّي المحمول التعليمي والدرس الأخلاقي. فالهدف التعليمي من الأقصوصة أولى من الأقصوصة بما

هي إنجاز أدبي. لذا استبعدت التفاصيل التي قد تعيق بلوغ الغاية. ودليلنا على ذلك أن إقصاء الوقفة التي توسع النص وتمطّطه قد رافقه إلغاء للحوار بما هو مشهد يقدّم الوقائع بالحدوث، أي وهي تحدث وتمّ تعويضه بنقل لأقوال معزولة خالية من مبدأ التبادل من قبيل : «لقد رهست الولد يا سيدي توقّف ولنحمله إلى المستشفى». فهذا الملفوظ لا يندرج في حوار يتكوّن من ردود متعاقبة بل هو مجرد ملفوظ تائه في الخطاب السرديّ ممّا يجعله حدثًا كغيره من أحداث الحكاية المسرودة لا جزء من النسيج القصصي.

وفي مقابل نفي الوقفة التي توسّع مساحة النصّ والحوار الذي يمدّ ديمومة الحكاية فعل الراوي بتشديد من المؤلف تقنيّتي الحذف والإجمال اللتين تشركان في تضيق أرجاء النص من جهة وتقصير ديمومة الحكاية من جهة أخرى. إنهما مصفّتان سرديّتان تختزلان القول. وإذا كان الإجمال قطعة من القصّ متفاوتة الحجم يضغط بها الراوي على الزمن المحكيّ بضرب من الشحّ الكلامي فإنّ الحذف إسقاط لحدث أو أحداث من الحكاية. لذلك سمّاه البعض فراغا أو بياضا أو ثغرة أو حدثا غير محكي...

ويتجلّى الحذف في ألفصوصتنا من خلال محو صريح لوقائع النزهة، وتجربة البطل وهو يتعلّم القيادة ثم وهو يسوق بمخدومه سنة

ونصفا وعلاقته بأفراد عائلة المحامي الذين لا نراهم إطلاقاً حتى وقد صار صادق واحداً من أعضائها...

أمّا الإجمال القائم على سرد وقائع مدّة زمنيّة طويلة في أسطر قليلة فيمكن أن نتخذ له مثال الفقرة الأخيرة من الأقصوصة التي لخصت وقائع المحاكمة ومدّة بقاء صادق في السجن وانتحاره...كما يلي : «وبعد ثلاثة شهور نقلت الصحف الخبر التالي : «وُجد السجين صادق الضايغ سائق السيارة التي رهست ولدا منذ ثلاثة شهور مشنوقاً في زنزانته وكان قد حكم عليه بالسجن عشر سنوات، وقد أثبت التحقيق أنّ الوفاة حدثت انتحاراً وعثروا في جيب المُنْتَحِر على ورقة جاءت فيها هذه العبارة وقد كتبت بخط لا يكاد يقرأ : «تبّاً لعنينا لا مجال فيها لصديق»».

لقد سمح الحذف والإجمال للراوي بأن يضيفي على المحمول الدرامي الكثافة التي تعطي لدرس الكاتب الأخلاقي الطاقة التأثيريّة المطلوبة، وآية ذلك أنّ إلغاء الاكسسوارى أو الثانوى أو غير المشحون من الأحداث بالحذف، وأنّ الضغط بالإجمال على مساحة حكي المصيرى والأساسى والكارثى منها يقرب المسافات بينها ويضيفي عليها سمة الحتم الذى لا مردّ لجبروته وقهره. لذلك بدت الأقصوصة وكأنّها تسرد قصّة الرجل الهارب من الموت، قصّة رجل

يفرّ من قدره - كأوديب - وقدره يلاحقه : «فلماذا يُجافيك الناس، ويجافيك الحظّ، فتسعى إلى رزقك ورزقك يهرب منك ؟»

ولئن طغى مبدأ الاقتصاد على جميع الحركات السردية (الوقفة، الحوار، الحذف، الإجمال) حتى صار التصوير القصصي برقياً فإنّ الراوي حرص على بيان أثر الحثي في النفسي من خلال تقنية برع أيّما براعة في استخدامها... إنّها الاستبطان أو الحوار الباطني.

والحوار الباطني هو أن يقطع المتكلم جزء من ذاتها ويوهم بانفصاله عنها حتى ينشأ مقام قول بين «أنا» و«أنت» أي بين ضميرين يحيلان على نفس الذات فتكون بهما باثاً تارة (أنا) ومتقبلاً (أنت) تارة أخرى. وكثيراً ما يكون اللجوء من جانب السارد لاستبطان الشخصية وسيلة للكشف عن خواطرها وانفعالاتها ومواقفها الممزقة بين لحظتين من حياتها : لحظة ماضية ولحظة قائمة يكون الحاضر عند الاستبطان جسراً بينهما.

وقد استعمل السارد الحوار الباطني، في أقصوصتنا مرتين : واحدة في مفتتح الأقصوصة حيث رسم حالة اليأس الطاغية على البطل والثانية في نهاية المقطع الأوسط منها حيث صور تفاوله في الحاضر بمستقبله مع «المحامي النبيل».

لنحلّل أطولهما وأثراهما : «لم يبق أمامك يا صادق إلا الانتحار. ها أنت في العشرين من عمرك. وحتى اليوم لم تستقرّ في عمل واحد

من الأعمال الكثيرة التي باشرتھا منذ نعومة أظفارك. في حين يستقر غيرك في أعمالهم طوال أعمارهم. ما أنت بالأبله ولا أنت تخلق الأخبار اختلاقاً ولست بالكمول أو المراق أو الأفاك، أو الثرثار أو الرجل الشرس الأخلاق. فلماذا يُجافيك الناس ويجافيك الحظ فتسعى إلى رزقك، ورزقك يهرّب منك ؟ لو كان لك حق في الحياة كباقي الناس لأن لك أن تعرفه وتهتدي إليه ولكنك بغير حق، إنك متطفل، إنك صفر في حساب الناس، ومن كان في مثل ما أنت فيه يا صادق كان الانتحار سبيله الأوحى إلى الخلاص».

لقد أبرز الراوي انشطار ذات البطل بزرع ضمير المخاطب المفرد على كامل مساحة الاستيطان وخاصة باستخدام النداء «يا صادق» في البداية والنهاية. ولئن اتفق النداءان في الحث على الانتحار فإنهما اختلفا في طبيعة مشاعر الباث إزاء المستقبل رغم أنهما ذات واحدة. ففي بداية الاستيطان بدا الباث مشفقاً رحيماً ولكنه في النهاية غير اللهجة فإذا هو عنيف قاس.

وأخرج النداء في تركيب الحصر حتى يبدو الانتحار وكأنه الحل الوحيد الممكن، وحتى يكون وقوعه في النهاية مبرراً فنياً، ونتيجة طبيعية لأزمة حادة: عدم الاستقرار في العمل. وعلاوة على تأكيد الخبر بـ«الباء» بعد نفي، يؤدي النفي (ما أنت بالأبله... ولا أنت... ولست...) وظيفة وصف البطل بالخلف، أي بما ليس هو. وبما أن كل



نفي يحمل بالضرورة إثباتاً فإنه يصبح إطاراً لأسلوب التعداد الذي فصل ضمنياً خصال البطل الأخلاقية والنفسية والاجتماعية. أما الاستفهام (فلماذا يجافيك... ؟) فيكشف عن تأذي صادق من الناس ومن حظّه المنكود في حين يكتفّ الشرط (لو) معنى استحالة الحق في الحياة وحتمية الموت بالانتحار.

ولقد أدّى الحوار الباطني وظائف فنية عديدة منها الكشف عن حالة الشخصية النفسية إذ بدا لنا صادق منكسراً، يائساً، حزينا، متشائماً، ومنها الربط بين ماضيه وحاضره بفضل الانتقال السريع والعفوي بين الزمنين في الاستبطان، ومنها تمكين الأقصوصة من إحراز التكامل بين عناصرها والتماسك بين البداية والنهاية. فمستقبل القصّ يثبت صحة ما نفاء صادق عن نفسه وما وصف به الناس والقدر من الجفاء والقسوة فضلاعن أنه سيجعل النهاية صدى مدوياً لما ورد في الحوار الباطني الواقع في مفتتح الأقصوصة...

وعلى الجملة نسجل أنّ «صادق» أقصوصة فيها من مظاهر الإبداع مقدار ما فيها من النقائص. فقد أتقن الكاتب بناءها الفني فجاءت عناصرها البنيوية (الشكل، المكان، الزمان) ترسم الطوق الجهنمي الذي سيضغط على عنق البطل حتى الموت، وأتقن تحليل شخصيته من الناحية النفسية بفضل تقنية الاستبطان. ولئن مكنته الحركات السردية من إحراز الكثافة القصصية فإنها حوكت

الأقصوصة إلى مشاهد درامية متراكمة طقى عليها الدرس الأخلاقي الذي كان هاجس الراوي الرئيسي حتى صار مجرد بوق للكاتب نفسه، مجرد مساند للبطل على المحامي بمبررات قيمية لا فنية. ولاشك في أن النقائص الفنية تفسر بعامل تاريخي، فنعمة يكتب في عهد مبكر مازالت الأقصوصة أثناءه تخطو خطواتها الأولى ويعامل جمالي محصله طغيان مذهب الرومنطقي على التوجه الواقعي...

## **الفصل الثالث**

**في شاطئ حمام الأنف**

**لعلي الدوعاجي**

ينتمي الأديب التونسي علي الدوعاجي (1909-1949) إلى عائلة ميسورة تسكن بحي باب سويقة العريق في تونس العاصمة. مات أبوه وهو في سنته الثالثة فنشأ في كفالة أمّ حنون يقول إنها « ضحّت لأجلي بكل ما يمكن لأمّ أن تضحي به »<sup>1</sup>. وكان الصبي ميّالا إلى حياة الراحة واللّهو حتّى أنّه لم يتجاوز التعليم الابتدائي. ومنّ - عدا القلّة المثقّفة - كان يقيم وزنا للتعليم ؟ ولكنّه عندما شبّ اكتسب الوعي بقيمة المعرفة فصار قارئا نهما للآداب العربيّة والفرنسيّة. فترك عمله في التجارة وأقبل على مجالس الأدب مع ثلّة من رجالها فتبنّوه فصار هو أشهر تلك الجماعة المعروفة بـ «جماعة تحت السور». في غضون هذه التجربة كتب الدوعاجي العديد من المسرحيّات الإذاعيّة وكتاب « جولة بين حانات البحر الأبيض المتوسط » ونشر في المجلّات الأقاليمية التي ستكوّن مجموعته المشهورة « سهرت منه الليالي »<sup>2</sup> التي ستجعل منه في نظر البعض «أب القصة التونسية».

وتتضمّن هذه المجموعة خمس عشرة أقصوصة أغلبها في النقد الاجتماعي إذ تعالج قضايا كال فقر (كنز الفقراء) والعلاقة بين الرجل والمرأة (جارتني، المصباح المظلم، راعي النجوم... ومشاكل الزواج

<sup>1</sup> درّة المشاط، علي الدوعاجي، أعماله، الدار المغاربيّة للنشر والتوزيع، مارس 2001، ص 170.

<sup>2</sup> علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، الدار التونسية للنشر تونس، 1978.

(سهرت منه الليالي) والحبّ (قتلت غالية)... ولئن تفاوتت أقاصيص المجموعة من حيث الجودة الفنيّة ممّا يعني أنّ الدوعاجي طوّر قدراته ومهاراته الأدبيّة تدريجيّاً فإنّ معظمها يتفق في روح الدعابة والميل إلى القصّ المرح (جارتني، المصباح المظلم، راعي النجوم، الركن النير، سهرت منه الليالي، نزهة رائقة...)

ولعلّ « في شاطئ حمام الأف » أحلى أقاصيصه هزلاً وألطفها نقداً وإن كانت واحدة من أضعف أقاصيصه حبكة قصصيّة. خطابها السردّي طريف، ممتع، مسلّ وخاصة لقارئ تونسي يفهم خصوصيّات الدعابة التونسية وقد انتبه الأستاذ توفيق بكار إلى هذه الخاصيّة في أدب الدوعاجي عندما قال : « إنّ المتأمل في قصص الدوعاجي يروقه منها، أوّل ما يروقه انغماسها في أعماق هذه التربة التونسية الطينيّة، فإنّه لا يكاد يشرع في المطالعة حتّى تكتنفه أجواء تونسية محبّبة فيها من طيب هذا البلد نفحات ومن روح هذا الشعب نفثات»<sup>1</sup> ولكنّ الأقصوصة غير مقتنة من حيث نظمها الأكبي واحترامها لمميّزات الكتابة الأقصوصيّة وشروطها. فكيف بنيت ؟ وما هي مواطن الضعف في بنائها ؟ وما أثر ملامح المكان في نموّ الشخصية القصصيّة ؟ ومن يكون ساردها ؟ وكيف كانت علاقته بمادة سرده ؟

<sup>1</sup> توفيق بكار، الدوعاجي قنّان الغلبة، مجلّة التجديد، تونس، نوفمبر 1962.

وما هي تقنيات الأسلوب الساخر الذي اعتمدته لنقد بعض الظواهر الاجتماعية ؟ وأين ندرج واقعية علي الدوعاجي ؟

### 1- بناء الأصوصة ،

لا تستجيب أقصوصة « في شاطئ... » إلى نموذج البناء الثلاثي. فهي لا تعرض حدثًا مصيريًا جاء يزعزع الهدوء والاستقرار في حياة الشخصية التي تقبل الدخول في صراع يفرض عليها بهدف تحقيق رغبة أو درء خطر ما، بل الأصوصة سلسلة من المشاهد الوصفية المتجاورة في فضاء النص استساخا لتتابعها على خط الزمن ؛ مشاهد من الحياة اليومية تتجاوز كلوحات على جدار متحف.

. وهي مشاهد ستة : اثنان منها في القطار : مشهد امرأة سمينة أزعجت الركاب بحركاتها وأزعج ابنها الركاب بصراخه ومشهد شاب وشابة يتهامسان فلا يسمع لهما الراوي صوتا. وأربعة مشاهد على شاطئ حمام الأنف : « باعة الكاكاوية والليموناضة، والمستحمين، والملاحف البيضاء البديعة»، والعصفور الذي رمى بفضلاته على شاشة الراوي. يقدم العالم نفسه فرجة للسارد حتى نهاية المشهد الخامس. أما في السادس فصار هو فرجة للمصطفين. عندها انحدرت القصة إلى نهايتها.

وتتدرج المشاهد جميعا في سياق حدث هو لها كالإطار للصورة : نزهة الراوي الذي ركب القطار إلى حمام الأنف ثم ركبته للعودة إلى العاصمة « لم أركب القطار لهذا ! نعم ركبته ليحملني إلى حمام الأنف » ثم يقول في آخر القصة : « لم أستحسن البقاء [...] ومن فضل الله وجدت القطار خاليا إلا من رجل عجوز » وداخل هذا الشكل الدائري عمد الراوي إلى ربط المشاهد بحركته بين عربات القطار أو على شاطئ البحر. « شعرت أنني أسرفت في تحمل ما لا يطاق فهاجرت إلى عربة أخرى » « هاجر » فعل كنى به عن البعد المطلوب عن ابن المرأة السمينة المزعج. غير أن هذه الذريعة النفسية حيلة تعبر به قصصيا إلى مشهد اللذين سآهما « روميو وجولييت ». وعندما اقترب من الوصول إلى حمام الأنف، ابتكر حيلة السأم الفكري ليترك الحبيبين استعدادا لعرض مشاهد الشاطئ.

وفي مطلع هذا الجزء من الأقصوصة أجمل موضوع وصفه ثم فصلته في فقرات متتالية : الباعة والمستحمون والملاحف، معتمدا دائما على حركته في المكان « أمشي مسرعا للتفرج ». على أن أسلوب الانتقال من لوحة إلى لوحة ليس هنا السأم النفسي أو الفكري كما في القطار، بل هو عين الراوي الراصدة لكل ما يثير الانتباه والعجب والضحك.

أما المشهد السادس الذي صار فيه الراوي موضوع سخرية فقد اعتمد فيه على مؤشر زمني هو « إذا » الفجائية التي جاءت بحدث يقطع حلم اليقظة الذي غرق فيه بطلنا : « كنت أسير في هذا الطريق وأنا أتخيل كل هذه الأجسام في ملابسها الشرقية الغرناطية ذات السراويل الواسعة وهن يرقصن رقصة البطن اللطيفة في إحدى قاعات الحمراء، وإذا بعصفور يتمرن في منارة جوية فرمى على شاشتي قذيفة لم أفطن لها، لولا ضحك المارة وإشارتهم على رأسي الكريم».

هكذا نتبين أن الدواعي نوع باتقان الوسائل الفنية التي أتاحت الربط بين المشاهد الكثيرة. غير أن الأصوصة فقدت قوة التأثير الانطباعي والإيحاء بتحول مرتقب في أفقها القصصي. ويعزى ذلك كله إلى افتقارها للعقدة الفنية التي تنتظم في دائرتها الأحداث حتى تبلغ ذروة التأزم. إنها خالية من شخصية ذات هوية قصصية وخالية من الأحداث التي تتوالد منطقيا بحيث تكون فضاء صراعيا يؤول بتلك الشخصية إلى منعرج جديد في حياتها. حتى الراوي لا تنطبق عليه الموصفات المذكورة. فهو ذات منفصلة بالأحداث لا ذات مصارعة، ذات متفرجة لا ذات تصنع الفرجة. لذا اكتسب الإطار المكاني قيمة خاصة في هذه الأصوصة.



## 2- الإحارارن الرمايى والمطايى :

أهمل الراوي الضوابط الزمنية التي توطر الحكاية والتي تحدد مدى كل مشهد أو حدث. ونعتقد أن ذلك ليس سهوا منه بل هو اختيار مقصود. ففي اللوحات المرسومة والأحداث القليلة من القرائن الدالة ما يُغني عن التحديدات الصريحة : يوم صيف واستجمام واستحمام للبعض وفرجة على المصطافين للبعض الآخر.

وقد اختار بطلنا السارد إنفاق ذلك اليوم في الفرجة فكان له مسرحان : القطار والشاطئ. القطار مكان متحرك ولكنه يضيق وينطلق على الشخصية / الساردة إلى حد « لا يُطاق »؟ انتابها الضجر والسأم من صراخ يصم الآذان في المشهد الأول وهمس يربك الأذهان في المشهد الثاني. لذا فرّت من هذا الداخل المنيت إلى حده مع العالم الخارجي بحثا عن تسلية. تقول : « أترك العربات كلها، وأتم طريقي جالسا على سلم العربّة من جهته اليمنى، أُنْفِرَج على أعمدة التلغراف وأحصيها إذا تمكّنت من ذلك ». إذن مكان الذهاب إلى حمام الأنف مُضِن. ولا يبدو أن الإياب في القطار سيكون أقل وطأة على السارد، إذ كان جلوسه إلى جانب ثرثار «عجوز يعرف معرفة جيّدة أسماء أصحاب الفيلات المزروعة في طريق القطار من حمام الأنف إلى تونس». تأسيسا على ذلك نسجل أن القصة تبدأ في

مكان مغلق ثم تؤول إليه كناية عن سجن البطل في دائرة السأم أو عن انغلاقه في تعامله مع مجتمعه..

وفي إطار هذا المكان المتحرك الضيق المغلق الذي أثار فيه مشاعر سلبية وجعله يترجم عن تسخّطه منه اندرج المكان الثاني، وهو شاطئ حمام الأنف الواسع المفتوح العامر بالحركة. في بداية النزهة، شعر البطل الراوي بالحرية والارتياح فتعجّل التسلية والمتعة وراح يرضى بعينيه كل ما هو فرجوي. ولئن أثار الباعة قرفه « بوساختهم ورقاعتهم » والمستحمّون تهكمه لأنهم بين لبس وخلع وبرد وحرّ وحياء ووقاحة، فإنّ النساء بين السفور والاحتجاب أججن خياله فتراعين له و« هنّ يرقصن رقصة البطن اللطيفة في إحدى قاعات الحمراء » وكان الشاطئ جديرا بأن يحقّق له، ولو في الخيال، المتعة المنتظرة. لولا العصفور اللعين الذي أعاده إلى الواقع وقرب فسحته من نهايتها. عندها قال السارد : « لم أستحسن البقاء بحمام الأنف ».

يُستخلص ممّا تقدّم أنّ علاقة الراوي بالمكان عدائيّة رغم أنّه ينشد فيه تسلية. والسبب في اعتقادنا أنّه رفض صورة العالم كما هي وشاءها على هيئة أجمل ؛ لذلك راح يتخيّل مشاهد أخرى في عوالم أخرى، صور النساء الأندلسيات يرقصن رقصة البطن اللطيفة. ولعلّ رفضه للمكان هو الذي حوّل المكان إلى كائن فاعل فمارس عليه عدوانيته. سخر ممّا وممّن في المكان فحوّله المكان في الجزء الأخير

من الأقصوصة إلى موضوع سخرية. وتلك هي العدوانية التي أشرنا إليها في علاقة السارد بالمكان.

### 3- الراوي ،

نعرف أن الراوي قناع الكاتب وجسره إلى القارئ عندما يحملان نفس المواقف والأفكار والمشاعر إزاء عالم الحكاية. ولكن هذا التطابق ليس شرطاً، فقد يُعطي الكاتب لسارده مضمونا فكرياً ودوراً قصصياً مناقضين لإرادته. وذلك ما نسميه بالراوي المضادّ قياساً على البطل المضاد. وقد يكون السارد في طور من القصة صوتاً للكاتب وفي طور آخر موضوعاً لنقده وسخريته. عندها نشعر أن المؤلف تخلى عن مخلوقه وتركه وحيداً في مواجهة القراء المختلفين.

ولعمري، قد أتقن الدوعاجي هذه اللعبة : فجعل سارده بطلاً للحكاية وموقعه على مستوى القص الأصلي ليسرد مغامرته بضمير المتكلم، وهي بصدد الوقوع. لقد وهبه كل ما به يكون مسؤولاً عن المسرود والسرد، تنمّر من سِمَن المرأة وصراخ ابنها ومن حمرة ملابسها وتسخّط من حوار الشابين، وتخيّر في وصفهما عبارات تشفّ عن قرفه وعدم رضاه، ثم تحامل على الباعة ووسمهم بالاتساخ والرقاعة، وتهكّم على المستحمّين في الماء وفي أشعة الشمس، وفضح إغراء المتلحقات « لأربعة من شبّان الشاطي ».

لم يعجبه شيء فتهكم من كل شيء إلى حين أن قرّر الكاتب أن ينتقم منه فجعله الساخر وموضوع السخرية. هنا وقع تطوّر في شخصيّة الراوي إذ اكتسب الوعي بأنه يستحقّ السخرية مثل الذين سخر منهم. والطريف هنا أنّه كان بارعا في السخرية من نفسه مقدار ما كان ماهرا في التهكم من الآخرين. لذا يستحسن أن نتوقّف عند هذا البعد من العون السارد في الأكصوصة.

نشير بدءا إلى أنّ الدوعاجي لا يؤمّن على تهكم سارده بحكم وعيه بأنّ لا شيء في نزّهته يستحق الانتقاد والتسخط. فما العيب في أن تكون المرأة سمينة وتلبس الأحمر وأن يبكي ابنها وأن يتهامس حبيبان وأن يستحمّ المصطافون في البحر ؟ من هنا نستنتج أنّ الدوعاجي جعل راويه يتهم على الناس فيما لا يستحق التهكم حتى يسخر منه، أي حتى يسخر من أمثاله، أولئك المولعين برصد « عيوب» الناس. فليس المسرود موضوع الانتقاد وإنما هو السارد نفسه. ولذا فعندما نرصد تقنياته في التهكم على الناس وعلى نفسه فإننا نتدبّر أساليب الدوعاجي في السخرية منه ومن أمثاله.

ولقد استخدم تقنية التصوير الكاريكاتوري في التهكم من المرأة وابنها والعشيقين فأبرز بتضخيم العيوب الجسمانيّة كسمنة المرأة وطول قامة روميو وفتوء أنفه المفرطين وقصر جوليت التي بدت بسببه « ربعه القامة» وتدنّي الذوق في اختيار ألوان الملابس فإذا هي

« حمراء » مزعجة أو « صفراء » فاقعة مثيرة للاستهزاء. وبسبب التشويه الذي أضفاه على صورة الناس والتقنن في اختيار التشابيه التي تجعل القراء يسخرون منهم (العاشقان معا كروميو وجولييت، هي تلبس كالملوك، وهو كأنه شاعر...) حرص الدوعاجي على أن يكون المتهكم عليهم موضوع إزعاج وغضب له حتى يردّ التهكم على الراوي فإذا هم منه ينتقمون. ورغم عدم وعيهم بما يضر لهم في نفسه أعطاهم الكاتب وسائل مقاومة ودفاع.

وبالتوازي مع الوصف الكاريكاتوري استخدم الهزل القائم على اللفظ الموضوع لغير معناه فيتلاعب الراوي باسم المدينة « حمام الأنف » فيجعله حمام كل أجزاء الجسد ثم يستهتر في استخدام واو الغطف الدالة على التعداد ذاكرا ما ينبغي السكوت عنه حياء وساكنا عما يمكن ذكره كما في الجملة التالية : « ليس بحمام (الأنف) بل هو حمام بقية الجسم أيضا من أفخاذ ونهود و، و، و... » فهل بقي شيء يخجل من ذكره بعد الذي ذكره ؟ كما يعتمد في الهزل اللفظي على الألفاظ الأجنبية (الفرنسية) كـ « انترن » (interne) و « اكسترن » (externe) تمييزا للذين يطيلون استحمامهم عن الذين يقصرونه. ومن عجب أنه يتهكم على المتهكمين (ما اخيبك يا صنعتي عند غيري) فيتحامل على المتلحقات « ينتقدن تزجيل شعر عمرو وكَيَ بنطلون زيد » والجميل لا يرى اعوجاج عنقه !

ومن وسائل الراوي في الهزل السخرية ؛ وهي أعنف التقنيات وقد أجتهد الكاتب لآخر الأقصوصة حتى تكون خير انتقام من بطله. والسخرية هي قفا الكلام حسب عبارة اكتافيو باز، أي تدلّ الكلمة أو الجملة على عكس معناها ؛ هي أن يُغَيَّب المتكلم المعنى الظاهر ليجعلك تفهم المعنى الباطن بفضل عملية التأويل. والطريف في سخرية الدوعاجي أنّ الظاهر والباطن ترحلق على ثنائية المجاز والحقيقة : سلسلة من الاستعارات : الطائرة هي العصفور والمناورات رقصاته في الهواء وفضلاته في حذّ ذاتها قذيفة وعندما استقرّت فوق شاشيّة الراوي صارت نيشانا أي وساما. ألا يكون الكاتب متحاملا على راويه، ومن ورائه على كلّ الناس الذين اتّخذوا لهم من التهكم على الناس حرفة، إلى حدّ أنّه اعتبر أنّ أفضل ما تزدان به هذه العقول الساذجة - وموطنها الرأس - هو الفضلات ؟ نعم ! ذلك هو مقصد الكاتب : لا تستحقّ العقول البالية إلّا أن تتزيّن بالخ... ( ! ) لذلك استسلم الراوي، وهو كظيم، لإرادة المؤلف الذي جعله موضوع سخرية ينسج بنفسه خطابه. فما أقبح أن نضطرّ لجند الذات ! ولكن أليس جلد الذات للارتقاء بها أجدى وأرقى من جلد الآخرين فنحنطّ بهم وبأنفسنا ؟ ذلك هو الدرس الأخلاقي الذي علّمه الدوعاجي لراويه فجعله ينسحب خجلا من مسرح الأحداث : «لم

أستحسن البقاء بحمام الأنف أو « البسين » بعد أن عُرف أنني أحمل على رأسي « نيشانا » لمناورات العصافير فكررت راجع .

يُستخلص أنّ الأقصوصة من الأدب الواقعي ؛ فلغة القصّ الميسرة حدّ الاقتراب من بالعامية، والمطعمة بعبارات فرنسية على طريقة التونسيين في الكلام، والنماذج البشرية (المرأة، وابنها، المستحمّون، الملحفات...) والأحداث وخاصة الأطر المكانية (القطار بين حمام الأنف والعاصمة) والشاطئ... كل هذه العناصر تجذر الأقصوصة في الأدب الواقعي.

ولكنّ واقعية الدوعاجي نقدية ترصد الظواهر في المجتمع وتشرحها وتقومها بأسلوب جاد أو هازل كما في أقصوصتنا. ولئن بدا لنا فيها فنّانا في نقده فإنّه يبقى مبتدئا في الحرفيّة القصصيّة

## الفصل الرابع

### أمانة

لعبد الحميد جودة السحَّار



كثيرا ما يكون التأليف، في حياة الأديب، نشاطا مصاحبا لحرفته. بل أحيانا تجد الكاتب أنجح في الفنّ منه في مجاله المهني. ذلك هو شأن أطباء كالمصري يوسف اديس والروسي تشيكوف، ورجال الاقتصاد كأمين معلوف اللبناني، والموظفين الإداريين كالأمريكي هنري ميلر...

ويهمنا من هؤلاء النازحين إلى عالم الأدب، المصري عبد الحميد جودة السخار (1913-1974) المتخرج من كلية التجارة والموظف في المؤسسات الحكومية، وصاحب المؤلفات القصصية العديدة...

ولاشك أن عمله في إدارات الحكومة أتاح له أن يفحص عن كثب الأمراض التي تعاني منها الوسط المهني حتى أنه ألف كتابا عنوانه « في الوظيفة »<sup>1</sup> تطرق في غضونه إلى المشاكل والهموم المتعلقة بالعمل على مختلف الأصعدة والقطاعات.

وفي هذا الكتاب تدرج أقصوصة « أمانة » التي يعالج فيها السخار عددا من التجاوزات المهنية في إحدى المؤسسات العمومية الكبيرة. وهي في الحقيقة، تجاوزات تلخص أبرز المخالفات التي يقوم بها العاملون على اختلاف درجاتهم وتفاوت مسؤولياتهم.

---

<sup>1</sup> عبد الحميد جودة السخار، في الوظيفة، مكتبة مصر 1977.

### 1- بديّة الأقسومة وحالاتها :

وباعتماد معيار المكان، يمكن أن نرصد في الأقسومة ثلا أقسام : أولها يمتدّ إلى قول الراوي : « واحتسب اليوم له، وبارك الله في الحكومة » وفيه نرى العمال في طريقهم إلى « المصل الحكومية ». وتقع أحداث القسم الثاني داخل الورشة. ويبدأ بقوله : خلع العمال ملابسهم النظيفة « وينتهي بانتهاء توقيت العمل. فعندها دبّ فيهم نشاط ما دبّ فيهم قبل الساعة قطّ ». ومع مطلع القسم الثالث « أسرعوا في الانصراف » وفي آخره نسمع من جديد الجملة « وبارك الله في الحكومة ». وهكذا نبيّن أن القسم الأول وصول مكان العمل بينما الأخير مغادرة له. وإنّ مجرد الاتجاه إلى المصنع يله العمل فيه- يبعث في نفوس العمال الشعور بأنهم أبطال مأساة. قبل لهم بتحمّل ضربات سياطها العمياء، ولكن بمجرد أن « يد جرس الانصراف » حتى يحسّوا بأنهم صاروا أبطال ملهاة مسلّية. و كان الأوّل في لا منطوق الراوي ألا يكون هناك وصول ولا مغاد لأنهما - مع ما بينهما من زمن يفترض أن يملأ بالمثابرة والعم والإنتاج - إهدار طاقات. فلا أحد يعمل هنا، كلّ ما هناك مدير يظن أنّ المهندس يراقب العمال يعملون فلا يعمل، ومهندس لا يعمل إ يقضي يومه في مكتبه بين شرب القهوة والمحادثات التلفونية.

مقابلة الأصحاب والأحباب وعَمَال لا يعملون لأنّ لهم رقيباً يراقب مراقبين لا يعملون. فالكل يراقب الكل، والكل لا يعمل.

وإنّ القاسم المشترك الأول بين أجزاء الأخصوصة هو العمل في بيئة النفي لا الإثبات. هناك حركة من كل الأنواع ما عدا الحركة هنية المنتجة. حتى اشتغال الآلات الذي سبق دخول المهندس إلى رشة لم يدم أكثر من دقائق نزيرة إذ ما إن « ترك [...] الورشة » نى « أسرع عامل إلى الأضرار الكهربائية وضغطها فخرست تلك لات ». وهكذا لم يبق للعمال إلا أن يضمّنوا استمرار اللاعمل ضد « الرقيب [وهو] عامل من العمال يُجَدّد انتخابه كل يوم ويوكل مراقبة الطرق والنوافذ، فإن لمح المهندس أو المدير مقبلاً، أعطى بارة الخطر، فتدبّ في الورشة الحياة »، وأن يتابعوا عقرب الساعة هو « يقطع دورته الثالثة بعد الظهر ».

أما القاسم المشترك الثاني بين أجزائها فهو التجاوزات المهنية. في الجزء الأول نرصد أسباب تهاون العمال، فهم « رأوا باطلاً فيطّروا، ومتملقاً يسود، وصاحب حق يُداس، ورئيساً يتصرف بحرف الوارث في ضياع الآباء ». ولتجسيم مظهر من هذه المخالفات يقدّم الراوي حواراً بين عاملين نفهم منه أنّ المهندس يسخر من العمال للاشتغال في منزله محتسباً أجره تلك الأيام - فضلاً عن « أيام الجُمع » - من خزينة المؤسسة. والأدهى أن بعض المواد

كالغراء والمسامير المطلوبة في بيت المهندس تُؤخذ من الورش. يُستخلص أن السرقة مزدوجة ؛ سرقة قوّة العمل ومواد العمل أي جهد العامل وممتلكات المؤسسة. ومن تجاوزات العمال في هذا الجزء الغشّ. فالعامل المتغيّب حاضراً بفضل النحاسة المعلقة أمام مكان عمله. ويتحقّق له هذا الحضور بالغياب بفضل تواطئ زميل له معه، فيأخذ نحاسته « ويعلقها في المسامير الخاصّ به، إثباتاً لحضوره ».

وعلاوة على السرقة والغشّ بالتغيّب الحضورى، يؤكد الراوي في القسم الثّاني من الأقصوصة على التّهلون في العمل لدى العمال والمسؤولين على حدّ السواء. فالعمال « وقفوا يتحدّثون ولا يعملون » ؛ وحسبك أن تتأمّل صورة المهندس لتعلم أنّه ليس أهلاً للعمل والمسؤولية. « يتهاذى في حلّته الحريريّة البيضاء وقد ثبتت وردة حمراء في صدره، وكان يرفع يده بين القينة والقينة ليصلح رباط رقبتّه الجميل، أو ليرفع أطراف المندول المتدلّي من صدره » كان « يتبخر كغادة مدلّلة معجبة، وكان يتحاشى الاقتراب من الآلات أو العمال حتّى لا تتلوّث ملابسه ». لقد حرص الراوي على رسمه في هيئة عروس في « حلّتها البيضاء » فشبهه بـ « غادة » تركية لاسم الشهرة المؤنث « ميمي » المعروف به عند العمال، غادة « تتهاذى وتتبخّر » كناية عن التبرّج والإغراء. فهو إذن رجل غير سوي، مخنّث، حريص على مظهره الخارجى ونظافته لا على النجاعة والإنتاجيّة. إنّهُ في

هيئة من يحضر سهرة لا من يمارس مهنة تقتضي هنادا مناسباً لوظيفته ومسؤوليته. وهو، إلى ذلك كله، يعتقد أنه مهم، ومن الصعب تعويضه. لذا يحرص على تلك الصورة إشباعاً لغروره وندرجسيته.

أما الجزء الثالث من الأقصوصة فإنه يبرز وجهها من وجوه المفارقات في التلاعب بأملك الشعب ؛ عامل بسيط يسرق شيئاً تافهاً، يسرق «قمعاً»، فيعلم للنيابة بينما يسرق مدير المصلحة «عربة غاصّة بخيرات المصلحة» فيفتح له الباب على مصراعيه وتحني له الجباه حتى تكاد «تبلغ الأرض». ولا شك أنّ العامل مخطئ ولكن ماذا نقول عن المدير الذي رفض العفو عن العامل قاتلاً : « لو أنك اقترفت أيّ ننب إلا السرقة لغفرت لك. ولغفوت عنك، أما السرقة فلا أعفو عنها أبداً... أبداً يا لص. يا «لني»».

إلى هذا الحدّ من البحث عن التصادي الدلالي للمكونات البنيوية في الأقصوصة يمكننا أن نسجل الاستنتاجات التالية :

أولاً : إنّ عنوان الأقصوصة لا يدلّ على مضمونها. فليس في الحكاية أمين واحد : لا العمّال، ولا الحرّاس، ولا المهندس ولا المدير. الكلّ يكذب، والكلّ يسرق وللكلّ ظاهر هو الأمانة وباطن هو الخيانة. وهكذا، فعنوان الأقصوصة من العناوين الأضداد، عنوان ساخر يدلّ بقفا معناه.

ثانيا : تعكس علاقة العامل بالعمل تدهور الإنسان من الناحية الأخلاقية (الكذب، النفاق، السرقة) ومن الناحية المهنية (التهاون، الإهمال، استغلال النفوذ) ومن الناحية الاجتماعية (التملق، الغش...).

ثالثا : إن القطاع العمومي إفلاس للدولة إن لم تحرص الدولة من جهة أولى على ضمان الكسب والكرامة للعامل، ومن جهة ثانية على محاسبة المسؤولين الكبار عن جودة الإنتاج وتطوره. فإذا كان المدير سارقا ومتهاونا بعمله، فكيف يطلب من العامل أن يكون جادا ومثابرا ؟ بل كيف تكون له حوافز تشجعه على الإنتاج والخلق وهو ضحية للتسلط، والوشاية والفساد الإداري كاستغلال النفوذ والرشوة والتملق... ؟ لذا حرص جودة السخار على رصد حالة العمال النفسية في هذا المناخ المهني ؟

## 2- الوصف النفسي :

لم يصف لنا الراوي حالة نفسية لشخصية بعينها إلا في الجزء الأخير من الأقصوصة عندما وقع العامل، سارق القمع، في قبضة المدير. هنا نرى الإحساس بالقهر والمهانة والخوف... أحاسيس مختلطة تحرق نفس العامل وهو يعرف أن مديره زعيم السارقين.

لكن الوصف النفسي الطاغى في الأقصوصة مشترك بين جميع العمال. إنه تشخيص لأحوال نفسية لدى فئة اجتماعية أكثر منه توصيف لمعاناة عامل بعينه. ويمكن تحليل هذا المعطى الفني الذي

نعتبره أطرف ما في الأكصوصة في علاقته بالمكان من ناحية والزمان من ناحية أخرى.

فالمأمل في العمال، وهم « يسبرون » نحو المصلحة يلاحظ بطاهم وتناقلهم حتى أنهم « يدبّون كسلحفاة » ممّا يعكس صندوقهم وانقباضهم وتساؤمهم من مكان عملهم. كان يمشون « كالدواب ». لا ينظرون أمامهم، ولا يلتفتون حولهم « تعبيراً عن معاني التجمّد الوجداني والتصلّب العاطفي.

تعطّلت عقولهم فـ« ما فكّروا ». ولم يفكّرون في شيء مكروه ؟ نعم، لقد جعلتهم كراهيتهم للعمل يشعرون في الورشة بالغربة. بل إنّها في وجدانهم سجن يزرع في نفوسهم السأم والضجر، والشعور بالوحشة والاعتراب. « لقد كانوا ينظرون إلى ورشتهم نظرتهم إلى سجن بغيض ». وحسبك أن نرصد متعلقات كلمة « السجن » حتى نكتشف مقدار تأثيرها السلبي في نفوس العمال ؛ فالورشة « أسوار عالية » و« شبابيك عالية » بها « قضبان حديدية » وحسبك أيضاً أن تلاحظ أنّ الراوي كرّر لفظة « بغيض » ثلاث مرّات فضلاً عن مترادفاتهما.

والخلاصة أنّ الورشة مكان موحش، مشحون بالتوتر والضغط يحفر في نفوس العمال أحاسيس الصّد، والسأم، والاستلاب. وإذا كانت الورشة سجناً تتسلّ فيه حركة الجسد فإنّ المآعة سجن للنفس

فَيَتَضَخَّم الإحساس بفقدان الحرية وانعدام الإرادة. فلقد « كان الأمل الوحيد الذي يداعبهم أثناء عملهم، لو تتكرَّم عقارب الساعة الكبيرة المثبتة في الفناء الواسع المواجه للورش، فتدور بسرعة حتى يبلغ الثالثة ». لذا تقرأ « على الوجوه الضجر والملل [إذ] خِيلَ إليهم أَنَّهُ [عقرب الساعة] يتعمَّد الإبطاء في سيره، بل إِنَّه وقف ولم يعد يتحرك ». هكذا يفقد الزمن في عقول العمال بعده الموضوعي ويكتسي طابعا ذاتيا بحكم إسقاط مشاعرهم عليه. فالزمن عبء، أو عدو. هو قبضة لا مرئية ترهس نفوسهم وتطحن وجدانهم... وتلغي بشريتهم. فما دام الزمن في تآزره مع المكان يفقدهم الرغبة في العمل والتفكير... وما دام يسلبهم إرادتهم وحرّيتهم ووعيهم بآدميتهم فإنه هو أيضا بغيض. ولعلّ التأمل في حالة العمال النفسية عندما ينتهي توقيت العمل الذي يعلن عن تحرّر أجسادهم وعقولهم يترجم بالخلف عن حالتهم وهم في الورشات:

« دقّ جرس الانصراف، فأسرعوا يتدافعون بالمناكب، كلّ يحاول أن يسبق صاحبه، وبان على الوجوه بشر لم يكن ملحوظا في الصباح، ودبّ فيهم نشاط ما دبّ قبل الساعة قطّ ». فالإسراع والبشر والنشاط علامات تخبرنا أنّ المؤسسة مكان مويء وأنّ وقت العمل زمن موت. المجيء إلى مكان العمل في الصباح تجربة مأسوية والانصراف منه بعد الظهر لحظة كل الأفراح لأنّها تفتح للحياة آفاقا محبوبة.



### 3- الراوي المفقّد ،

ولئن وفق الراوي في سبر أعماق فئة العمال فإنّه أخطأ الفنّ الأخصّوصي. فإذا الأخصّوصة أشبه بالتحقيق الميداني الجدير بعلم النفس الاجتماعي منها بالإشياء الأدبي. وزيادة على ذلك جاء نقده للمسؤول من داخل وعي العمال مضوحا فبدا إمّا مختنئا سانجا كالمهندس وإمّا فظا غليظا كالمدبر. وذلك لا يعكس بطبيعة الحال صورة واقعيّة صادقة. حتّى سرقات المدير الكبيرة التي تقع في وضح النهار مبالغّة قصصيّة سمجة رغم أنّ الواقع حافل باختلاسات أكبر. ولقد وقع الراوي في فخّ الاحياز فتعدّدت تعاليقه وشروحه التي حاول بدون جدوى تغليفها بمواقف العمال ووجدانهم من قبيل تلك الجملة المكرّرة « بارك الله في الحكومة » أو قوله « فلو كان الأمر يتعلّق بالعمل وحده لمان الخطب ولأحبّوا المكان بل لهاموا به [...] ولكنهم كرهوا المكان لما رأوا أحداثنا بغضت إليهم العمل بل جعلتهم يسيئون الظن بالحياة...» فوقوفه إلى جانب العمال من خلال تفسير اجتماعي لا تبرير فني أفقد الأخصّوصة الكثير من طرافتها بل لعلّه ألغى فيها كل طرافة وإبداع. إذن إنّ حرص جودة السحار على التوغّل بأخصّوصته في الواقعيّة النقدية طمس فيها الواقعيّة والنقد معا.

وعلاوة على ضعف العون السارد من الناحية الفنية نحبّ أن نرصد مظاهر أخرى تُدرج الأخصّوصة في مرحلة البدايات الأولى

بغض النظر عن تاريخ تأليفها. وأول ما نلاحظه افتقارها للحدث الحاسم الذي يمنح الأقصوصة وحدتها العضوية. حتى حدث سرقة القمع يبقى حالة معزولة بنيويًا وضعيفة دراميًا إذ لا يمكن للقارئ أن يتفاعل مع شخصية بغير عمق إنساني وتخيلي. ومن جهة أخرى لم نر في الأقصوصة إرادة فردية تتصارع مع إرادة جماعية فيؤدي بها ذلك الصراع إلى التغير والتطور بشكل يدفع القارئ إلى التفكير في شأنه من خلال شأنها، فكل ما في الأمر صراع بين فئة العمال وفئة المسؤولين : تشخيص لوضع سائد في المجتمع لا معالجة فنية له. أما الحوار فلم يكن متجذرًا في الأرضية القصصية التي ولّته ولا كان محركًا دراميًا أو قرينة وصفية بل كان عبارة عن بوح في تحقيق إداري : « - لم جئت اليوم ؟ هل أنهيت العمل في بيت المهندس ؟ - لا لم أنته بعد ولكن جئت لأخذ غراء ومسامير... - ستحسب لك أيام الجمع. - أتحدثني على شيء سبقتني في الحصول عليه ». وبرز عدم النضج الفني في اللغة الأقصوصية المنقلة بالزوائد التي أفقدت العبارة التركيز والكثافة الشعرية. ومثال ذلك هذا المقتطع : « وخلع العمال ملابسهم النظيفة ولبسوا ملابس العمل الزرقاء، واتجهوا إلى أماكن عملهم ووقفوا يتحدثون ولا يعملون، وراح الرقيب يقوم بمهمة الاستطلاع ». ويقتضي فن الأقصوصة أن يكتب ما سبق كما يلي : « لبسوا ملابس العمل الزرقاء ووقفوا يتحدثون في أماكن عملهم

والرقيب يراقب». فمما ذكر أستطيع أن أستخلص ما لم ينكر. ولا أحب أن أقول «بارك الله في الراوي».

وخلاصة القول إن «أمانة» لعبد الحميد جودة السخار أقصوصة تعالج قضية اجتماعية مهمة هي تدهور الوضع الإداري الذي يترتب عنه التهاون والتلاعب والفساد المهني في المؤسسات العمومية. ولئن كانت القضية جادة ومهمة فإن طريقته في معالجتها لم يبلغ الدرجة المأمولة من الإتقان الفني والحرفية الإنشائية. فهي إذن نموذج جيد عن عثرات مرحلة البدايات والتعاطي الانفعالي مع نوع أدبي جديد.

## الفصل الخامس

### حكاية الباب

لعزّ الدين المدني

يعتبر عز الدين المدني من الأدباء التونسيين البارزين في الفن المسرحي (ثورة صاحب الحمار - ديوان الزنج) والفن القصصي (العدوان - الخرافات) لأن له في الكتابة توجهًا جمع بين الانفتاح على التيارات الأدبية الحديثة في الشرق والغرب، والتجذر في التراث العربي الاسلامي الزاخر بما يسلي عوام الناس من السير والطرائف والخرافات والأخبار وما يستجيب لانتظارات المثقفين كالمقامة والنادرة والرسالة القصصية... لذا يبدو لقارئ المدني أن التجريبية هي أبرز سمة في أسلوب الأديب إذ تختلف الأطر والنماذج القصصية والمناخات الثقافية والأدوات الفنية من عمل فني إلى آخر. فما أبعد قصة "العدوان" في قضاياها وشخصياتها وأسلوبها عن قضايا "من حكايات هذا الزمان"<sup>1</sup> وشخصياتها وأسلوبها... في الأولى يستثمر تقنيات الكتابة المعروفة عن "تيار الوعي" والمدرسة السريالية وغيرهما وفي الثانية نراه أقرب إلى "التراث".

ومن هذا الأثر الأخير اخترنا "حكاية الباب" بوصفها أقصوصة تتميز بتجريب نجاعة الوسائل الأدبية القديمة في معالجة قضايا حديثة وإشكالية وحارقة...

<sup>1</sup> عز الدين المدني، من حكايات هذا الزمان، دار الجنوب للنشر، تونس 1982.

الحكاية بسيطة جدًا : السلطان يحكم على "أفزع المجرمين الذين عرفتهم البشرية" بأكثر من عشرين سنة سجنًا، ثم يغريه بالعمو عنه والسماح له بارتكاب أفدح الجنايات إن نجح في الفرار من "الزنزانة". ففرح السجين بهذا الرهان لأنه واثق من قدرته على كسبه. ولكنه فشل في ذلك رغم المحاولات التي تكررت كل فترة حبسه لأنه دفع الباب بدل أن يسحبه نحوه.

يجدر أن ننطلق من حقيقة واضحة وهي أن هذه الأقصوصة خالية من الأحداث. بل إن الحدث الوحيد المنتظر وقوعه (الفرار) لم يقع، فالفيت فاعلية البطل نتيجة ذلك وتجمدت العقدة في نقطة بدأت منها وتثبتت فيها وهي الرغبة في الفرار. كيف للعقدة أن تكون والفاعل المؤهل لإحراز الفعل فائد للفاعلية ؟ إن الافتقار لهذه الصفة حول النص من أقصوصة الحدث الحاسم إلى أقصوصة مكان. لذا فالبطل ليس الشخصية وإنما هو الفضاء الذي توجد فيه الشخصية.

والسجن هو المكان الذي استوعب الحكاية وبه انبنت الأقصوصة حول محورين يفصلان بين ثلاثة مراحل : مرحلة ما قبل الدخول إلى السجن التي تنتهي بقول الراوي : « وهناك قرّر أن يجد حيلة شيطانية... »، ومرحلة التعرف إلى مميزات الحبس، وقد انتهت بقول الشخصية : « لا بدّ أن أخلق شيئًا يساعدني على الخلاص... » ومرحلة القيام بمحاولة الخروج من الزنزانة التي تبدأ كما يلي :

« وكان المجرم قد تعلم شيئاً من الهندسة » وتنتهي مع نهاية الأقصوصة.

تتميز الأقصوصة ببناء قصصي بسيط قام الصراع فيه بين مجرم خطير وسلطان فخور حول رهان حافل بالتحدي من الجانبين. كلاهما واثق من كسب الرهان، وعد السلطان بالعفو والامتناع عن معاقبة المجرم إن هرب من سجنه، وتلقى المجرم هذا الوعد بفرح شديد حتى أنه "سابق حراسه إلى السجن".

وعلى الرغم مما قد يبدو على السلطان من عدل وإنصاف فإنه لا يخلو في تراهنه مع المجرم من صفة الاستعلاء والتفرد بالحكم. فليس من المقبول أن يتحمل الناس بسبب الانحلال جرائم ممكنة يغفرها السلطان لمجرد أنه خسر رهانا سخيفا.

أما المجرم فهو شخصية عدوانية. هو "الإنسان المتوحش / البدائي" الذي لا يقيم للقيم وقواعد الحياة الجماعية وزنا. مغرور إلى حد العمى، أهوج إلى حد الجنون. ولكنه أصيب بانكسار نفسي كبير عندما اكتشف أن كسب الرهان أمر صعب : « فحزن لذلك حزنا عميقا... ». وقد دفعه التحول من الإيمان الأعمى بالقوة إلى التسليم بالعجز أمام "صلابة الجدران وصلابة الباب" وإلى التفكير في حل عملي يستعين في تحقيقه بمعارفه في الهندسة والبناء. ولكنه بدل الوصول إلى المخرج اكتشف، بعد فوات الأوان، أهمية قيمة الحرية :

« فشرع يدفع الباب بكلّ قوّته، يدفعه، يدفعه، يدفعه، يدفعه ليلا ونهارا، أسبوعا وشهرا، أيّاما وسنوات، يدفعه بأمله، بطاقته، بعشقه للحرية، بطموحه إلى الهواء الطلق، بتوقه إلى الدنيا... ».

وهكذا يستيق المجرم من وهمين : وهم القوّة وهم الحرية. لا خلاف بين الفلاسفة أنّ الإنسان كائن الحرية فضلا عن أنّه كائن الوعي والإرادة. غير أنّ الحرية بما هي معطى طبيعي تتعارض مع فكرة أنّه كائن اجتماعي. إذا وجب أن يتنازل عن جزء من حرّيته لتحقيق اجتماعيّته وفق قواعد تتفق عليها كامل المجموعة فتصبح حرّيته بذلك حرية اجتماعيّة مشروطة. غير أنّ المجرم في أقصوصتنا لم يحترم هذا التوافق بين فكرتي الحرية والاجتماعيّة فكان أن أبعد من المجتمع. فهو يمثّل خطرا عليه وسجنه نتي لذلك الخطر. ولئن اكتشف أنّ "الإنسان يصنع حبسه بيده" فإنّه لم يدرك أنّ هذا الحبس ناتج عن عدم إدراكه لحرية الآخرين وحقّهم في الحياة. خطاه أنّه يفصل بين الحرية والاجتماعيّة وأنّه يثمن حرّيته هو ويبخس حرية الآخرين. وقد رمز المدني إلى هذا التعارض بالتناقض بين دفع الباب وسحبه. في عملية الدفع إلغاء للآخرين، نفي لوجودهم، وفي عملية السحب تقريب لهم وإثبات لوجودهم معه. وما بقاؤه في السجن كامل المدة التي حكم بها عليه إلّا تجسيما لإرادة المجموعة في مقابل الإرادة الفردية المتوحّشة.



هذه حقيقة راسخة وملزمة لكل عصر ولكل مجتمع لذلك عمد المذني إلى اختيار زمن غير تاريخي، زمن خرافي مطلق : « قديم الزمان ». ومن جهة أخرى أعطى البطولة في الأقصوصة للمكان (السجن) الذي نرى في خصائصه مميزات الإرادة الجماعية في كل مجتمع. فهي كجدران السجن "قوة سميكة صلبة". وما غياب النافذة في الزنزانة إلا رمز لانعدام الأمل أمام كل من يطمح إلى كسر سلطتها. أما الباب الذي تقتصه السجين ملياً و« لم يلاحظ فيه مزلاجاً ولا ثقباً ولا شيئاً سوى أنه ضخم عريض كبير جبار مصفح بصفائح من حديد ». فيرمز بانغلاقه الدائم وبصلابة بنيانه ومثانة مائته، وبانعدام الفجوات في حديدته إلى رفض الإرادة الجماعية لكل تسامح، لكل تساهل، لكل رحمة في معاملة المتمردين عليها.

من هنا نستنتج أن الصراع لا يدور في الأقصوصة بين السلطان والمجرم وإنما بين الإرادة العامة التي يجسمها السجن ويمارسها السلطان من جهة والسجين الذي يمثل الإرادة الفردية من جهة أخرى. والنتيجة أن الإرادة الأولى تطحن الإرادة الثانية وتسحقها إذا ما رفضت الاعتراف بفوقية الجماعية على الفردية وبأن الحرية قيمة اجتماعية لا قيمة طبيعية.

هكذا نبين مرة أخرى أن القضية التي تعالجها الأقصوصة إحدى القضايا الكبرى التي مازال يدور بشأنها حوار شاق وحارق

لاسيما في البلدان العربية. من هذه الزاوية نقرّ بأنّ الأقصوصة تتدرج بدلالاتها الرمزية في واقعنا المعاصر. ولكنّ المتأمل في الخطاب السردي على اختلاف مكوناته ومحمولاته لا يجد صعوبة في رصد ملامح القصّ القديم في أقصوصتنا. فهي في صورتها العامة أقرب إلى الخرافة منها إلى الأقصوصة.

وتتجلى اللواقعية أولا في طبيعة الأحداث : من ذلك أنّ المجرم وهو العارف بقواعد الهندسة والبناءات ظلّ يدفع الباب سنوات دون أن يكتشف أنّ قوّته أضعف من أن ترشح هذا الباب / الصخرة، كلّ شيء يدفع السجين إلى اليأس وبطلنا لم يبأس تلك "السنوات الطويلة". ومن ذلك أنّ البوّاب قضى كلّ هذه الفترة وهو "يضحك ويسخر ويهزأ"، فهل الحدث بهذه الطرافة حتّى يسلي البوّاب أكثر من عشرين سنة ؟

ملامح الخرافة القصصية نرصدها ثانيا في الشخصيات، فالسلطان أشبه بسلطين ألف ليلة وليلة : مفاخر ساذج. ولا يقلّ عنه المجرم غرورا وسذاجة. فجاعت كل الحكاية ساذجة. ويجوز أن نتساءل بشأن ركيزة الحكاية : أيهما أسذج : السلطان الذي اقترح رهانا سخيفا أم المجرم الذي أغمي عليه من الفرح ومن الثقة في كسب الرهان عن زنانة لم يرها قط. ونلاحظ فضلا عن ذلك اختلالا صارخا في بناء الشخصية : فالمجرم يعرف بعض الهندسة وبعض

الفلسفة. ألم يكن ذلك حريًا أن يقوده إلى احترام بناء المجتمع وأن يعصمه من غباء السذج ؟

وتبرز الخرافة القصصية ثالثًا في خصائص الزنزانة. فهي بلا فتحة واحدة لا في السقف ولا في الباب ولا في الجدار. فكيف العمل لإطعام السجين أو لعلاج طيلة هذه المدة الطويلة ؟ إنها باختصار قبر ترجم الكاتب من خلال طاقاته الرمزية عن فكرة أن الحياة بغير الحرية موت، وأن الأحرى أن نتقن اخترام حرية الآخرين حتى "لا يصنع الإنسان حبسه بيديه".

وتتجسّم الخرافة القصصية رابعًا، في التهويل أو المبالغة في الوصف، فالسجين "أضع المجرمين"، و"جريمته الأخيرة أفضع من جرائمه السابقة"، والسلطان أكثر السلاطين "ثقة وغرورا" والوعد الذي أعطاه للمجرم "قاطع" بل أكرم من أن يوصف، والفرح يشتد إلى حدّ الإغماء، والسير إلى السجن هرولة، والحيلة المنتظرة للفرار "شيطانية" وخاطفة إذ لن يستغرق تنفيذها أكثر من "خمس دقائق" وأمل السجين راسخ لا يموت رغم صلابة الزنزانة وطول مدة الحكم...

والسؤال : لم عالج المدني فكرة الحرية بأدوات أدبية مستمدة من الخرافة ؟ لأنّ الحرية قيمة وهمية تحلم بها القلوب الساذجة أم لأنّ اللاواقعي بليغ في معالجة مشاكل الواقع ؟

قد يكون الجواب عن طرفي السؤال بالإيجاب أفضل ولكنّ  
الثابت هو أنّ المدني يثمن قيمة الحرية وينسبها في نفس الوقت من  
منطلق ضرورة تعايشها مع المجتمعية. والثابت أيضا أنّ اختيار  
الخرافة وسيلة للتعبير عن آرائه هذه عائد إلى أنّ فكرة الحرية قيمة  
إنسانية مطلقة وقادرة على التأقلم مع كلّ الأجناس الأدبية.

**الفصل السادس**

**المروّض والثور**

**للبيشير خريّف**

لم يحظ البشير خريّف (1917-1983) بحياة مفروشة بالورود، بل إنّه اضطرّ لكسب رزق عائلته إلى التقلّب في وظائف وأعمال لا يربط بينها شيء: « كسكروتاجي »، ناقد فني، بائع توابل، كاتب محام، تاجر حرير... وما أشبه كاتبنا التونسي في ذلك بالكاتب الأمريكي هنري ملير والشاعر الفرنسي أرثير رامبو. ولعلّ التنوّع في التجارب المهنيّة، علاوة على مواصلة التعلّم (الشهادة الابتدائية، البروفي، امتحان التّبلوم) وعلى الظروف التاريخيّة القاسية في النصف الأوّل من القرن العشرين... ساهم في توسيع ثقافته وإغناء تجربته الفنيّة فوضع كتباً قيّمة كـ « خليفة الأقرع » و« الدقّة في عراجينها » و« مشموم الفل »<sup>1</sup>.

و« المروض والثور » أقصوصة لطيفة نشرت ضمن قطع المؤلّف الأخير ؛ وقد أراد الكاتب أن يُضفي عليها الطرافة من جهة الجمع بين الواقعيّة والعجائيّة، ومن جهة المآخاة بين الأدب والفكر كما سيأتي بيانه.

---

<sup>1</sup> للبشير خريّف، مشموم الفل، الدار التولميّة للنشر، تونس 1971.

ويلاحظ أن خريف بنى الأقصوصة على مبدأ التفصيل الثلاثي التقليدي، وسرد أحداثها بشكل خطّي مطّرد خال من التّواءات والتّفارقات الزمنية رجعا وسبقا ؛ لكنّ هذا الاختيار البنيوي لا يعطي الانطباع بأنّ العمل القصصي باهت أو مفتقر للتوّجّ الفني. وآية ذلك أنّ ملامح الإبداع تكمن في مغرس آخر هو التّراجّح الخفيّ والأنيق بين المحمول الفكريّ النقديّ والوسائل الأنيبيّة التي سخرت لأدائه. ويمتدّ وضع البداية في الأقصوصة إلى الجملة « احتفظ به لمثل هذه المباراة الممتازة »، بينما يستغرق مسار التّحوّل ما بقي من الأقصوصة عدا الجملة الأخيرة التي تطابق وضع النهاية : « واختفيا في ثيّات الجبل يتحادثان ».

#### 1- وضع البداية : حلبة الموه

تتمّ الرّأوي في هذا الجزء الافتتاحي الإطار المكاني والشخصيات والحدث المنتظر في الأفق القصصي. المكان هو « مدينة من مدن الأندلس » أخفى الراوي اسمها مثلما أخفى عصرها حتى يمتدّ المكان إلى حدود إسبانيا بأكملها في كلّ عهودها المتميّزة بحبّ رياضة مصارعة الثيران. لكنّ المكان يضيق قصصيا ليصبح « ملعبا » أو « ميدانا » أو « حلبة » تحتضنّ الحدث الرئيسي في الأقصوصة. وفي مقابل هذه الحلبة التي ستغمرها سيول الدماء يشير الراوي إلى المراعي الخصبة التي قضى فيها الثور سنوات حياته قرب

الحسان من الأبقار. ومن هذه المقابلة بين المكانين (الحلبة / المراعي) نستنتج سخرية السارد من رياء الإنسان الذي يتخذ الحيوان وسيلة لتسلية تجمع بين السخف والتواضع. فنور المصارعة يُرى في نعيم المراعي والحقول ليموت « بنخوة وإباء » في جحيم الحلبة يمزق الفرسان جسده بالرماح والحرايب... ثم يخرق سيف المروض قلبه.

وحول الحلبة « امتلأت المقاعد واكتظّ الملعب وأخذت الملكة مكانها من منصة الشرف ». فالجمهور هو الشخصية المستفيدة من المباراة بحكم التسلية التي تتحقق له بفضل عروض المروض الذي اكتفى الراوي في وضع البداية بالإشارة إلى قيمته ومهارته ومجده. فهو « مروض ممتاز قد اشتهر ببراعته في مصارعة الثيران » حتى « غدا اسمه يجلب المولعين بهذه الرياضة من أقاصي البلاد ».

حيال هذه الشخصية البشرية التي تحظى بتأييد الملكة والجمهور وتستفيد من ظروف اللعبة تقف الشخصية الحيوانية في هيجان وانصباع بعد أن قضت مدة في « الداموس » تخنقه « الظلمة والضيق ». ذاك هو الثور.

ها هو الركح وها هم الممثلون جاهزون ؛ بقي الفعل أو الحدث. وقد أطلق عليه الراوي عدة تسميات : « مصارعة، مباراة، نزال، مبارزة » تشترك في التعبير عن معنى العنف والشراسة والضراوة والبطش...



ولا يبدو الراوي راضيا على ما يحدث أو مقتنعا بطرافة الفرجة المنتظرة. فمن بعض العلامات القصصية نستشعر رفضه للعنف في اللعبة واستهجانه للتنكيل بحيوان أعزل وسخريته من اعتقاد الإسبان في بطولة المروّض وفي موت الثور الشّريف. ومن تلك العلامات نشير خاصة إلى موقعه خارج الحكاية بفضل سرد على مستوى القص الأصلي بضمير الغائب ؛ فكأنه شاهد إدانة لا شاهد متواطئ. كما نشير إلى المبالغة المريبة في الاحتفاء بـ« المروّض البطل » ولفت الانتباه الهازئ إلى شعبية اللعبة وإسناد مشاعر الاعتزاز والفخر إلى الحيوان الضحية... حسبنا الآن أن نسجل أن صوته صدى لمطالبة ملايين الإسبان بإلغاء هذه الرياضة رغم عراققتها في ثقافتهم.

## 2- مسار التحوّل أو مقاومة الخرافة بالخرافة :

يتضمّن مسار التحوّل مرحلتين متناقضتين من جهتين : فمن جهة الرهان انطلق الثور منهزما ثم استطاع وهو على عتبة الموت أن يقابل الهزيمة نصرا ؛ ومن جهة النوع الأدبي انتظم مسار التحوّل وفق قواعد السرد الواقعي في مرحلته الأولى. وما إن استبدله الراوي بالسرد العجائبي حتى دارت الدوائر على المروّض المغرور. فما دلالة انقلاب مآل الرهان في دائرة التحوّل من الأدب الواقعي إلى الأدب العجائبي ؟

### أ- المسار القصصي : واقعية هزيمة الثور

إنّ الجزء الواقعي من المسار القصصي لوحة أدبية عالية الجودة ؛ فزيادة على صدقها في تصوير دموية الصراع، وعلى شمولها مع الاقتصاد في المساحة والكثافة في العبارة، يشدك ذلك الإتيقان السري في رصد ملامح التطور النفسي بالتطابق مع تدرج جولات المصارعة. عناق أسر بين السرد والوصف : فعل مادي يتوّد عنه شعور ففعل فجّره ذلك الشعور... وهكذا جولة تلو جولة إلى أن بلغ التآزم ذروته بصورة عفوية لا تلمح فيها أدنى عثرة فنية.

ويمكن تقسيم هذا الجزء من المسار القصصي إلى ثلاث جولات تشترك في وحشيّتها البشرية : مبارزة الثور للفرسان يحملون الرماح، ومبارزته للمشاة يحملون الحراب ومبارزته للفروّض يحمل سيف الحسم ؛ جيش على اختلاف اختصاصاته في مواجهة حيوان أعزل. يا للعظمة ! ؟

لم يكن الثور قد استعاد وعيه بالوسع، ولم يكن بعد قادرا على الإبصار في وضوح النهار بعد أيام الداموس، عندما فرض عليه التزال. فقد « وقف وسط الميدان، أعشّ ينشق الضياء، يلاطف عراقيبه بنيله الطويل، يتحسّس السّعة والفضاء». ومع ذلك اندفع يقاتل ما إن شعر بخطر داهم. إذن بُني المسار القصصي على رغبة في تحقيق غاية

هي قتل الثور وتحقيق الإمتاع، وعلى رغبة مضادة هي برء خطر نشأ الإحساس به في باطن الثور فقام يحمي حياته.

في جولة المبارزة مع الفرسان انطلق الثور منتصرا. فمئذ صولته الأولى ترك فرسا « مبعوجا فوق فارسه وأمعأؤه كأحناش زرقاء تتلوى في التراب ». وكاد الثور يقتل بعض الرجال لولا ما بينهم من التضامن ضده. ومع ذلك «جندل من جيادهم ثمانية» فهو في أوج قوته وعنفوانه. وشراسته. ولكن ما فائدة المقاومة والموت حتم ؟

لقد حرص خريف على أن يكون أثر هذه المبارزة في نفس القارئ عميقا : جياد ممزقة « كركها البغال خارج الملعب » وثور مصارع تركه الفرسان « بعد أن أثخنوا غاريه طعنا وتخريبا » ورجال يكسبون شبرهم بالمراهنة على حياتهم. فقد « كاد [الثور] أن يحرث الفارس ويلحقه بفرسه لولا أن ركض إليه الفارس الآخر وناداه ». دماء مهدورة ونفوس منهارة وحيوانات بريئة تجهل ما يحدث... والأمة الإسبانية، ملكة وشعبا، في غاية « الايلفوريا ». هذا عظيم لأنه يندرج في إطار حق الشعوب في تجسيم اختلافها الثقافي.

ومن حكم استراتيجيات الإسبان في حربهم على الثيران أن يسخروا الجولة الأولى لإضعاف العدو الحيواني من الناحية الجسدية. ونحن نجد تأكيد ذلك في المعجم الدموي، القتالي، الضاري... المهيم

على الفقرة التي تعرض المبارزة مع الفرسان : « رماح، نكس، غبارة، عجاجة، مبعوجا، أمعاوه، يرفعه، قرنيه، تسديد، الطعنات، جندل، كرتها ».

ونقتضي قواعد الموت المسلي أن يضمن الفرسان الأبطال "المجّالين" للمشاة الشجعان اضمحلال أكبر نسبة ممكنة من قوة الثور الجسدية. ففي إطار توزيع الأدوار الحربية، لا يستخدم الرّاجلون إلا الحراب لأنّ مهمّتهم هي إضعاف العدو من الناحية النفسية. لذلك نقرأ : « جنّ جنونه »، و« هاج هائج » و« أصبح كتلة من الأعصاب المتوتّرة ». هنا خسر الثور المعركة لأنهم استفزّوه بالرّاية الحمراء. ومن أدراه أنّ تلك الرّاية ليست أخطر من الرماح والحراب ؟ فجعل يلاحقها دون جتوى، « بإصرار حيواني بليد ». ومن ذا علم الثور المكر حتّى يفهم خداع البشر ؟ وليس عى الثور عن الرّاية التي تخربّ روحه إلا رمزا لعمى الإنسان البربري الشرس عمّا يمكن أن يشعر به كائن حيّ يتحقّق إحساسه بالحياة من خلال لحمه ودمه وعظمه ومسامه.

انهار الثور جسديًا ونفسيًا « والمروض البطل يتأمل ويزن حركاته فلمّا رآه يترامى ثملا من الألم والإعياء، يتبع ما يفرضون عليه من الاتّجاهات... تقدّم. تقدّم ضامرا، أنيقا في « منتانته » المطرّز وسرواله المضبوط. فحتّى الجمهور في انحزاء خفيفة. فقامت

عاصفة من التصفيق، والتفت إلى غريمه، ثابت الجَنَان، محكم الحركات، في يمينه سيف قصير حادّ وفي يسراه الحريرة. تواجهها. لابدّ أن واحدا منهما خارج من الميدان ميتاً. للثور القوة وللإنسان العقل». لقد حرص الراوي، من خلال هذه الفقرة أن يبرز التضاد الصارخ بين حيوان بصدد التحول من كائن حيّ إلى جثة هادمة بسبب « الألم والإعياء » والدم الذي يسيل من كل جسده، و« المروض البطل »، الأثيق، الخفيف الذي يهاجمه. والمؤذي لمن يشهد هذه البطولة السريالية أن يأخذ المروض نفسه مأخذ الجدّ فيؤدّي حركاته البهلوانية وكأنّه هرقل ينجز واحدا من أعماله المستحيلة ؛ والمذهل أن يُسمع لهذا التهريج الأخرق « عاصفة من التصفيق ». دعكم من مهزلة الثيران أيّها الاسبان الأغبياء ! دعكم منها فليس في حبلتكم عظمة التراجيديا الإغريقية، ولا فيها اختراعات الأوبرا الايطالية، ولا حتى دعايات رقصة البطن العربية... تلك هي رسالة البشير خريف إلى الشعب الاسباني ؛ وهي لعصري رسالة أنيقة رغم ما تُخلفه من ألم. وهل ينفع مع الشراسة غير العنف الناعم المؤذي وجدانياً ؟

تضادان صارخان آخران حاسمان رسمهما الراوي من خلال المواجهة بين الثور والمروض : فبقدر ما كانت حركات الثور وراء الحريرة هوجاء ثائرة غاضبة كان المروض ثابتاً، ساكناً لا يزحزحه عن موقفه شيء. وعلى خلاف الثور الذي افترق لكل نشاط عقلي،

كان عقل المروّض يقظاً متحفّزاً. يقول الراوي : « تغدو حركاته جنونيّة يائسة. كلّهُ يتحرّك ويلهث وينفخ كلّهُ يتحرّك ما عدا العقل منه فهو غائب مستريح وأمامه المروّض، ثابت، لا تبدو منه أيّة حركة. ساكن ما عدا العقل منه ».

هذا التضاد المضاعف سيّشعر الثور، فجأة، بوضعه الفاضح. لِمَ تتناقص قوّة الأعداء وضراوتهم بقدر ما ننتقم في المبارزة ؟ أين ترسانتهم العسكرية ؟ لِمَ صار قتالهم هادئاً، وبرجل واحد لا يتحرّك ؟ أ لأنّي أهدرت كلّ قوّتي أم لأنّ ثورتي صارت بلا طائل ؟ ما الذي يجعلهم يطلقون صرخات الإعجاب بهذا المصارع اللطيف وهو لم يستد لي بعدّ طعنة واحدة ؟ ثم ما لي لا تهدأ لي حركة وهو ثابت ؟ كلّ هذه الأسئلة الثاوية في استبطان لم ينجزه الثارد ستدفع الثور إلى تغيير استراتيجيّة الصراع. ثبت جسده وخبت الانفعالات فتيقّظ العقل منه ؛ وانقلبت الموازين في اللحظة « الواقعيّة » التي كان ينبغي أن يموت فيها الثور.

هنا انزلق السرد من الواقعيّة إلى العجائبيّة. كيف حصل ذلك ؟ عندما تحوّل مدار الرهان من المصارعة الجسديّة إلى المواجهة العقليّة « ثاب الوحش إلى رشدّه وذكر أنّه كان له، في ما خلا من أبامه عقل إذ هو ممسوخ لبعض ما اقترف في حياته الإنسانيّة ». باكتساب العقل تاق الثور إلى أن يكون إنساناً مع ما تحمله كلمة « إنسان » من معان

سامية. أما الإنسان، فرغم امتلاكه للعقل بشكل دائم فإنه ظلّ يحنّ إلى حيوانيّته، إلى الوحش النائم في لاوعيه فاستقدم ثورا إلى حلبة ومارس عليه أبشع عدوانيّته. وهنا المفارقة الكبرى، الحيوان يتأنسن، والإنسان يستأسد.

من هنا كان لجوء البشير خريف إلى العجيب ؛ فما دام العقل (الاسباني) عاجزا عن اكتشاف اللاعقلاني في ممارسته فأجدر أن يدلّه اللاعقلاني على العقلاني. بعبارة أخرى، وظّف البشير خريف الخرافي (اللاعقلاني) كي ينتصر العقل دون هزيمة الثور أو المروّض فتحقن دماء الحيوان والإنسان. فكانّ اللامعقول هو أكثر الأشياء معقولية كي تنتصر العقلانية. فليس من المعقول أن يمارس شعب بنى حضارته على العقل رياضة متوحشة خالية من كلّ عقلانية... وهذا هو المحمول النقدي للعجيب في الأقصوصة.

ولقد تجلّى العجيب في الجزء الثاني من المسار في عدّة مستويات : في النظرة الإنسانية الذكية التي زرعت الرعب في قلب المروّض، وفي استعادة العقل الذي ثبتّ الثور مكانه حتى « لم يعد يهتمّ بالحريرة الحمراء » فـ« طاش عقل الرّجل فرقا ». وفي الابتسامة الموجهة إلى غريمه الذي صاح « به عقل، به عقل ». انقلبت الموازين : صار الثور ثابتا، هادئا، متعلّلا، وصار المروّض متحرّكا، هاتجا، منفعلا. فبالتكامل بين مختلف أبعاده (الحس : النظرة،

العاطفة : الابتسامة، العقل : التفكير) انتصر الثور على المروّض إذ جعله يكتسب الوعي بوحشيته، وبشجاعته الزائفة وببطولته الرياضية السخيفة. هذا الوعي دفع المروّض إلى الانسحاب من الحلبة، أي من كلّ المهزلة. ولئن رأى بعض المتفرّجين في ذلك جبنا فإنّ المروّض على يقين من أنّه يقوم بأشجع عمل في حياته ؛ فهل الشجاعة أن تقتل حيوانا يحضر ؟ « وألقى بالحريرة في الأرض، وتابع أنّه لا يصارع هذا الثور وأنّ اللعبة قد انتهت وانتهت معه حياته الرياضية ؛ فهرع إليه شيخ المدينة ولجنة الاحتفال يسألونه ما له وهل تطرّقه الجبن. فأجاب : أي نعم ».

جاء المروّض ليروّض الثور فروّضه الثور ؛ جاء ليقتل الثور فأحى فيه الثور العقل الذي أخرجه من دائرة الحيوانية المتوحشة وأدخله في دائرة الإنسانية النبيلة. ولا شك أنّ المروّض فقد ثروته ومجده ولكنّه عوّض عنهما بالوعي بأنّه إنسان حرّ له إرادة وعقل ومشاعر. وظفر الثور بنقطة من الحيوانية إلى البشرية بعد أن نجح في الاحتفاظ بحياته. والفضل في ذلك يعود إلى تلك الانزلاقة من الواقعية إلى العجائية، التي أكسبته في المسار القصصي القدرة على التفكير وفي وضع النهاية القدرة على الكلام.



## 3- وضع النصاب :

يقتصر وضع النهاية على هذه الجملة : « واختفيا في ثنيات  
 الجبل يتحدثان » بيد أنها جملة غنية بالإحياءات ؛ فالاختفاء في الجبل  
 يعكس القطيعة بين رافضي رياضة مصارعة الثيران ومؤيديها. فقد  
 انهزم في القصة هؤلاء من خلال التحول الذي طرأ على المروض  
 المشهور والمجيد. فهو دخل الحلبة مزهواً بمهارته ورشاقته، مغروراً  
 بشهرته ومجده، وخرج منها متواضعاً، رحيماً، صادقاً، مؤمناً  
 بالحياة. لكن صورته وهو يغادر الحلبة منهزماً طعنة نجلاء للثقافة  
 الاسبانية التي تفخر برياضتها.

ومن جهة أخرى، تقتضي إحدى قواعد اللعبة ما يلي « لابد أن  
 واحداً منهما خارج من الميدان ميتاً » غير أنهما أنقذا حياتيهما. فدلّ  
 ذلك على ثورتهما الثقافية على رياضة دموية تنحط بالإنسان ولا  
 تحفظ حرمة الحيوان. ودلّ ذلك أيضاً على أن الإنسان كائن العقل  
 والقيم والإرادة والحرية. فهل من المعقول أن يعطي للحيوانية النائمة  
 فيه الأولوية على بشريته ؟ أليس أمل الإنسان أن يبلغ الكمال بفضل  
 العقل، تلك الملكة التي لا يملكها غيره من الكائنات ؟ أليس العقل  
 طريقنا إلى الخير ؟ هو ذا المحمول الفلسفي الذي نجح خريف في  
 تبليغه إلينا من خلال أقصوصة قامت أدبيتها على مزاجية أنيقة بين  
 واقعية نقدية أصيلة وعجائبية بليغة الإحياء والتأثير.

## الفصل السابع

شهوة الصبيّة بألف مشرّية  
للطاهر فُيفة

عندما يحذق الكاتب عديد الألسن يكون مناسبة للقاء سعيد بين ثقافات مختلفة. ولعل الطاهر قيقة (1922-1993)، الأديب التونسي الفذ، واحد من الكتاب العرب القلائل الذين أُنقنوا ألسن كثيرة بعضها ميّت كالإغريقية واللاتينية وبعضها حيّ كالعربية والفرنسية. ولقد عمقت سفراته الكثيرة، وخاصة إلى الصين وفرنسا، البعد الإنساني في ذاته وأدبه. وإن أقاصيص مجموعته "الصخرة العالية" لتشارك في هذا البعد الإنساني الذي يجعل الكتابة يدا معدودة نحو الآخرين، أولئك المعذبين أو البائسين أو الغرباء أو المنبوذين... وفي المقدمة القصيرة التي وضعها الكاتب لمؤلفه صرّح : إنّ « ما يجمع بين هذه القصص [...] هو العطف الذي يحسّ به الكاتب نحو الفئات الفقيرة في المجتمع »<sup>1</sup>. لذا ضمّنها الكاتب « دعوة إلى نصيب أوفر من العدل والأخوة الحقيقية بين الناس »<sup>2</sup>.

والأخوة في أسمى تجلياتها هي الموضوع المحرك للأحداث في أقصوصة "شهوة الصبية بألف مشرّية" المنشورة ضمن المجموعة المذكورة. والأقصوصة بسيطة في موضوعها : عزّونة امرأة صالحة وزاهدة في الدنيا فانتقطعت للعبادة في بيت صغير وأعطت منزلها الكبير لأخيها الفقير أب العيال. وكانت كلّما زارته حرص على إكرامها. وفي زيارتها الأخيرة اشترى سمكا للعشاء. وبينما كانت

<sup>1</sup> الطاهر قيقة، الصخرة العالية، مرام للنشر، ديسمبر 2003، ص 6.

<sup>2</sup> نفس المصدر، ص 6.

زوجته ثقليه ورائحته تنتشر في أرجاء الحي إذا بصيئة تشتهي منه سمكة فتدقّ باب المنزل الذي تعبق منه الرائحة وتتعلّل بطلب بعض الجمرات عسى السيّدة تهيبها سمكة. ولكن السيّدة لم تنبّه إلى شهوتها وتكتفي بتلبية مطلب الجمرات. وتصرّ الصبيّة على العودة لطلب جمرات أخرى بحجة أنّ الجمرات الأولى سقطت منها. ومرة أخرى تفشل المحاولة. فتتخلّل السيّدة عزونة التي كانت ترقب المشهد وتطلب من زوجة أخيها قصعة السمك وتهيبها كلّها للصبيّة مقابل المنزل. وبالفعل عند عودة الأخ تسوقه عزونة إلى الشهود وتهبه البيت برسم شرعيّ. ثم يشتري الأخ لحما للعشاء وتقضي الأسرة سهرة راتقة. ولكن في الصباح، يبقى باب حجرة المرأة الصالحة مغلقا فتدهش الزوجة: ورغم ما أحدثته من ضجيج متعمّد لا حياة لمن تتادى إلى أن عاد الأخ ظهرا ففتح و«وجدها مضطجعة على جنبها الأيمن، مستقبله القبلة، وجهها نير وعلى شفثيها بسمه رضا. السيّدة عزونة رحمها الله».

والأقصوصة في بنائها الفني بسيطة من حيث موضوعها وأحداثها وشخصياتها وأطرها... بناء بغير مفاجآت : ثلاث وحدات تستوعب المادة الحكّية : بداية فعقدة ثم انفراج، سرد خطّي بغير تنوعات كسطح البحر الساجي، شخصيات وديعة كلّها، طيبة كلّها، والزمان يوم ككلّ الأيام. حتى موت عزونة بقي بغير أثر نفسي أو

صدى قصصي.... اختيار جمالي مقصود أم «شهوة الصبيّة...»  
أقصوصة لم تلمس عَصَبَ الإبداع ؟ أيا كان الأمر فإننا نميل إلى  
تدبرها وفق الهيئة التي بنيت عليها قبل أن نبلغ مرحلة التعرف على  
واقعيتها وعلى ملامح أدبيّتها.

لأقصوصة «شهوة الصبيّة...» م فصلان : فصل ما بين وضع  
البداية ومسار التحول، وفصل ما بين المسار ووضع النهاية. في  
المفصل الأول اندرج الحدث القادح الذي يتطابق مع نشأة رغبة  
الصبيّة في السمكة، وفي المفصل الثاني نامت كل الشخصيات راضية  
على مآل الأحداث. واضح أنّ قيقة قد اختار بنية التقاطب الثلاثي  
التقليديّة التي تضطلع فيها كلّ مرحلة بوظائف معلومة. ويحسن أن  
نضع الحدود بينها قبل أن نتدبرها منفصلة.

يمتدّ وضع البداية إلى الجملة التي تقدّم سبب نشأة الحدث  
القادح : «وسرعان ما انتشرت الرائحة في الحي الفقير الذي كانوا  
يقطنون فيه». أما الحدث القادح نفسه فيفتح به المسار القصصي :  
«ومرت صبيّة في الزقاق فغمرت رائحة السمك فاشتتهته» وينتهي هذا  
القسم عند قول الراوي : « وسهرت [عزونة] معهم ربحا من  
اللّيل ». أما وضع النهاية فيستغرق ما بقي من فقرات الأقصوصة  
ويقع بين الجملتين «وفي الصباح بقي باب غرفة السيّدة عزونة  
مغلّقا» و «السيّدة عزونة رحمها الله » .

وما يحسب للكاتب في هذا البناء هو تلقائية العبور من مرحلة إلى أخرى مما أضفى على الأقصوصة تماسكا عضويًا متينًا، والتركيز في كل أجزاء الأقصوصة على الحدث المحوري الذي تنشق عنه الأحداث الأخرى، وكثافة الجملة القصصية التي تخففت من كل ما يعيق أداءها لوظائفها الفنية... تلك مظاهر بارزة من أدبيّة الأقصوصة.

### 1- وضع البداية : حرء الخواء

يؤدي السرد في الأقصوصة صوت يستأثر بالكلمة من وضع البداية إلى وضع النهاية : صوت لا يشارك صاحبه في أحداث الحكاية ولا تربطه بشخصياتها صلة اجتماعية وإن كان يعرف عنها كل شيء، صوت يسرد بضمير الغائب حكاية وقعت قبل الشروع في سردها مما يعني أن قيقة اختار لسرده موقعًا زمنيًا بعديًا. ويبدو هذا الراوي حليمًا متسامحًا عطوفًا إلى حد أنه لم يثر عيبًا واحدًا من عيوب أي من شخصياته. فكأنه، وهو قناع خالقه الكاتب، قدّيس يتحدّث عن ملائكة. فما أثر مميزاته في حكمنا على واقعية الطاهر قيقة ؟

ونلاحظ بالانطلاق من مبدأ التواتر في الفعل السردى أن وضع البداية ينشطر شطرين. أحدهما سرد إعادي (Itératif) يعرض ما درجت الشخصيات على القيام به حسب العادة وهو جزء يمتدّ إلى قول الراوي عن عزونة « السيّد التقيّة [...] له ولعياله » وفي الشطر

الثاني الذي ينطلق بمؤشر زمني "في يوم من الأيام" يعتمد الراوي على العردي الأحادي (singulatif) الذي يفصل مرة واحدة حدثا بعينه هو الزيارة التي سيكون منها ما نعرف من أحداث الحكاية كلها : «وأقبلت السيّد عزّونة في يوم من الأيام لزيارة أخيها وقضاء يوم وليلة عنده». في الشطر الأول من وضع البداية يقدّم الكاتب مجموعة من الشخصيات تشترك في الانتماء العائلي وفي الثاني يقدّم الإطار المكاني الذي يحدّد انتماءها إلى الطبقة الاجتماعية الفقيرة. فهم يسكنون في منزل السيّد عزّونة الواقع في «الحيّ الفقير».

عزّونة أبرز الشخصيات ؛ امرأة «صالحة ورعة» جعلها زهدا في الدنيا كريمة. تربطها بأخيها وعائلته علاقة محبة وتقدير وولاء. فوهبتها منزلا فسيحا خلّصها من «السنكى من الجيران». يخرج من ذلك أنّ حالها المادي أيسر من حال أخيها البائس. ورغم ذلك كان مطلبها عافية الجسد وطمأنينة النفس. لذا «تقضي وقتها منقطعة للصلاة والعبادة والخشوع على عانتها في جوّ من السكينة والاطمئنان». ولا شك أنّ لهذا الجانب الديني دورا في نموّ الأحداث، إذ يؤهلها للتنازل عما هو مادي مقابل الحصول على النشوة الروحية. وبالفعل استفاد الأخ من ورع الأخت وتشفّها. فوضع

البداية يخبرنا أنه حظي بملكية منزل أخته ملكية استعمالية في انتظار أن تصبح الملكية قانونية في آخر المسار القصصي.

وفي الجزء الثاني من وضع البداية حرص الراوي على الاقتراب أكثر من شخصياته. فأبرز حصافة عزونة التي تطيل غيابها وتقتصر زيارتها حتى لا تثقل على أخيها البائس، ونوّه بسخاء الأخ الذي « اقترض نصيبا من المال واشترى سمكا [...] حتى تكون ضيافة أخته في مستوى ما يكتنه لها من تقدير بالغ ومحبة عميقة » وأكد على تفاني الزوجة التي لم تتخر جهدا في إعداد الطعام والقيام بواجب الضيافة ؛ العطف والإشفاق من عزونة، والكرم والشكر من أخيها، والتفاني والمحبة من الزوجة. أليست هذه القيم من عوامل نموّ الحكاية فضلا عن أنها القيم التي يدعونا قيقة إلى تأسيس علاقتنا عليها ؟ ألا تكشف هذه القيم عن الجانب الحالم (والإنساني) في رؤيته إلى العالم ؟

غير أن الشطر الثاني من وضع البداية اختصّ بعرض الحدث الذي سيولّد كل المسار القصصي : زيارة الأخت لأخيها، سعيه لإكرامها، إعداد الزوجة السمك فانتشار رائحته. « وأقبلت السيّدة عزونة في يوم من الأيام [...] وخرج أخوها إلى السوق [...] وقشّرت ربّة البيت السمك [...] وطفقت تقلي السمك [...] [فـ] انتشرت الرائحة [...] فاشتتهته [المصيبة] ».

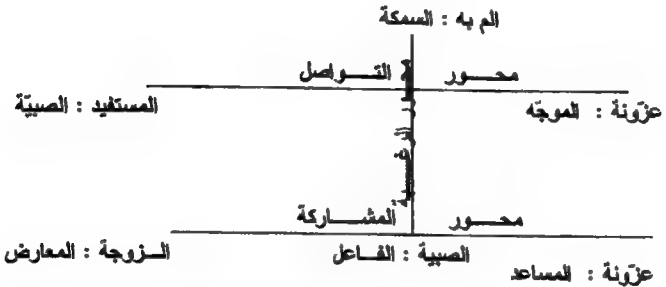


أول ما يشدّ الانتباه في علاقة هذه الأحداث أنها، فضلا عن تتابعها بشكل زمني، تترابط مع بعضها البعض بشكل توالدي (منطقي) مما يجذر الأقصوصة في الأدب الواقعي. فهي أحداث وقعت، أو قابلة للوقوع، أو سيقع ما يشبهها. ولكن أليس ما وقع في الأقصوصة جميل ورفيع وخالص في إنسانيته إلى حدّ التساؤل عن طبيعة هذه الواقعية ؟ هل هي واقعية موضوعية مادية كواقعية بلزاك ومحفوظ وادريس أم أنها واقعية رومانظيقية حاملة كواقعية فلوير ونعيمة ؟

## 2- الممارس الفني أو النظري عن الظل لإعرار الخبر :

إن الرغبة في سمكة هي أساس العقدة إذ عنها ينبثق مشروع سردي قوامه إشباع الرغبة. وبالفعل انطلقت الصبيّة، وهي الفاعلة، لإشباع الرغبة وحاولت ذلك مرتين، ولكنها فشلت. ويعزى ذلك إلى الممانعة اللاواعية التي أبنتها الزوجة. إذا هناك صراع خفي بين إرادة واعية بشهوتها أو بمطلبها، وإرادة لا واعية بذلك المطلب نتيجة وعيها بهدف آخر هو إكرام عزّونة. معنى هذا أنّ الصبيّة هي الفاعل والزوجة هي المعارض للفعل والسمك هو المفعول به أي موضوع الصراع. فكيف ستفرج العقدة لا سيما أنّ ربة البيت هي سيّدة الموقف ولا حيلة للصبيّة إزاءها ؟ هنا يتخلّل مساعد له عليها نفوذ أبي. إنّه عزّونة التي تستغلّ سلطتها المعنوية وإغراءاتها المادية فتحقق شهوة

البنيت بشكل لم تحلم به ولم يخطر لها على بال إذ حصلت على قصعة السمك كلها. ها هي صورة العقدة



إنّها عقدة بسيطة لأنّ التعارض خفيّ : الصبيّة تخجل من إعلان شهوتها والزوجة لا تمنع لبخل معروف عنها بل لها جس غلب على إرانتها وهو كما أسلفنا إكرام الضيفة عزونة.

ورسمة العقدة مهمّة لأنّنا في ضوئها نرصد مفاصل المسار القصصي. في محور الرغبة العمودي نرى الفاعل والمفعول به وسيمتدّ هذا الجزء من مطلع المسار إلى الجملة التالية : « وخرجت الصبيّة حاملة القصعة على رأسها وهي تهتّز فرحا ». في أثناء هذا الجزء أبدت الصبيّة عزيمة قويّة للحصول على مرادها فاستعملت الخدعة البريئة مرتين، ولاحقت ربّة البيت إلى مكان القلي، وأظهرت

بالعين شوقها إلى السمك اللذيذ : « دخلت الصبيّة صحن البيت وشاهدت آخر السمكات تُقلى [...] وشاهدت أيضا بجانب الكانون قصعة معبأة سمكا مقلّيا، شاهدت كلّ ذلك ونفسها مشتاقة إلى سمكة واحدة سخنة تطفئ بها قرمها ».

أما معاناة الزوجة فتقع على محور المشاركة وإن عُرِضت قصصيا في غضون محور الرغبة. ولو كانت واعية بمعارضتها لرغبة الصبيّة لاعتبرناها بطلا مضادة. والدليل على لاوعيتها لموقعها في العقدة هو قول الراوي : « لكن ربّة البيت لم تلاحظ بريق عيني الصبيّة لأنها كانت منكبة على جمر الكانون تتنقي منه جمرات ». إذا لم يكن هناك صراع بين فاعلين بقدر ما كان هناك صراع بين حائتين : الحياء والغفلة.

ولحلّ الأزمة كان لابدّ من دخول عون مساعد رافقه الانتقال إلى محور التواصل. ويمتدّ هذا الجزء بين الجملتين : « وكانت السيّدة عزّونة تراقب » و« خرجت الصبيّة حاملة القصعة.... فرحا ». هنا يكتمل إنشاء العقدة : تتحرك الصبيّة على محور الرغبة، والزوجة على محور المشاركة وعزّونة بينهما تارة على محور التواصل من خلال الحوار الذي أجرته مع ربّة البيت، وتارة على محور المشاركة عندما « أخذت القصعة من يد زوجة أخيها وسلّمتها إلى الصبيّة ». في الحالة الأولى تضطلع بدور الموجّه، والصبيّة بدور

المستفيد، وفي الحالة الثانية تؤدي دور المساعد الذي أتاح للصبيّة، قطف ثمار دور الفاعليّة. وفي حين يقع الاتّصال بين الشّابة والسمك فتشبع الرغبة الأصليّة النّاشئة في مطلع المسار القصصي تنفصل الزوجة عنه في طاعة واستغراب كاتمة رغبتها فيه. فبعد أن قالت « سينتي كيف أبيعك هذا الطّعام وقد أعدّ لك ؟ ونحن والأبناء سنأكله معك احتفاء بك » استجابت لطلب عزّونة وقالت : « أحبّ الله ما أحببت، خذي القصعة ».

مواجهة وثبة بين مساعد ومعارض تنتهي بحدث فاجأ المعارض والفاعل على حدّ السواء ؛ لكنّ المفاجأة الكبرى أن يكون التفويت في السمك ألدّ من أكله. فما أحلى أن يحصل الإنسان على شيء ثمين بشكل مفاجئ، بل حتى قبل أن تنشأ لديه الرغبة فيه. شعور غمر قلب الزوجة وزوجها. فكان الجزء الأخير من المسار القصصي عامرا بالأفراح. فبعد أن نال الأخ هبة أخته برسم شرعي، « خرج إلى السوق واشترى لحما، وأعدّت ربّة البيت طعاما دسما أدخل الفرح والحبور على تلك الأسرة الفقيرة، وتعثّنت السيّدّة عزّونة مع أخيها وعياله وهي مسرورة ».

انتهى المسار القصصي بكلّ الأفراح لكلّ الشخصيّات. ولكن بفضل من ؟ لا يعود الفضل للزوجة والزوج لأنهما منفعلان بالأحداث وإن كانت الفائدة الكبرى قد حصلت لهما، وإنما يعود إلى

الصبيّة وعزّونة وإن بتفاوت. ولئن تساوي دورهما من جهة العلاقة بالعقدة إذ كانت الشابة مصدر التأثير والأخت وسيلة الانفراج، ولئن تساويا على محور التواصل فكانت إحداهما موجّها والأخرى مستفيدة فإننا ننّبه إلى أنّ فاعليّة الصبيّة منقوصة وما كان لها لتحصل على رغبتها لولا المساعدة التي قدّمتها لها عزّونة. إضافة إلى ذلك نشير إلى أنّ عزّونة تشعّ على كلّ المحاور الدراميّة في الأقصوصة بينما انحصر إشعاع الفتاة على محور الرغبة. أمّا دور المستفيد فتحقّق لها بفاعليّة عزّونة. وحسبك أن تنظر إلى مراحل الأقصوصة لترى أنّ الأخت تهيمن على وضع البداية، وتحسم الأمر في مسار التحوّل وتملأ أرجاء وضع النهاية. من ثمة نعتبرها بطلة الأقصوصة، ومهندسة كلّ التحوّلات التي وقعت.

وقد تحوّل أفراد الأسرة جميعا من ملكيّة استعماليّة للمنزل إلى ملكيّة شرعيّة له، ومن علاقة محبة وتقدير لعزّونة إلى علاقة إجلال وتقديس... كانت مجرد أخت أو عمّة... فصارت قديسة. وتحوّلت الصبيّة من مرحلة الرغبة إلى مرحلة إشباع سخي للرغبة، وتحوّلت الزوجة من الغفلة إزاء مشاعر الآخرين وأحوالهم إلى الوعي بها وهو تحوّل سنجد دليلا عليه في وضع النهاية. باختصار أحرز الجميع بفضل عزّونة جزاء ما : للصبيّة والأسرة جزاء مادي، وللزوجة جزاء

ذهني، ولعزّونة جزاء روعي سنعرف ملامحه عند تحليل وضع النهاية.

### 3- وضع النماية أو الموضع الرحيق :

عندما انتهت حكاية الآخرين بدأت حكاية عزّونة. فوضع النهاية في هذه الأقصوصة ليس توازنا جديدا أو نتيجة منطقية للعقدة بل هو تحوّل طمعت فيه عزّونة أو حباها به الراوي.

وأول ما نلاحظه من الناحية القصصية أنّ أحداثه قد أدرجت في السرد بواسطة مؤشرات زمنية ترقم مرور الزمن من ناحية وتثير من جهة ثانية مخاوف وهواجس. فهي تلحّ عن معنى التغيّر وعلى أنّ شيئا غير عادي بصدد الوقوع. فكيف يأتي « الصباح » ثم « الضحى » ثم « الظهر »، ولا تستيقظ عزّونة لأداء ما درجت عليه من التعبّد ؟ حتى حالة الزوجة شهدت تطوّرا غير عادي : فمن الظنّ الذي خطر لها في الصباح انتقلت في الضحى إلى « الهواجس » التي « تخامر » الذهن وفي الظهر طغى عليها اليقين من خطر ما.

يسرد وضع النهاية حدث موت عزّونة، حدثا يجسّم التحوّل الأخير في الأقصوصة. فقد انتقلت من النسبي إلى المطلق، من جوار الإنسان إلى جوار الله، من الدنيا الزائلة إلى الجنّة الخالدة. ماتت بعد أن غمرت الجميع بالسعادة، بعد أن تجرّنت من متاع الدنيا، ماتت في دفى عائلي بعد سهرة ممتعة.

ومن أطرف ما يلاحظ في وضع النهاية أنه لم يتضمن كلمة حزن واحدة رغم فاجعة الموت فكأن أهلها سعدوا لسعادتها بالموت. وهكذا انطلقت الأقصوصة باللونام في الفقر وانتهت بالرضا والطمأنينة في الموت. كيف تحقق ذلك ؟

لعل هيئة عزونة وهي ميثة تفسر ذلك. فأخوها « وجدها مضطجعة على جنبها الأيمن، مستقبل القبل، وجهها نير وعلى شفيتها بسمه رضا ». نلاحظ أولاً أن عزونة قد استعدت لاستقبال الموت فاخترت هيئة اضطجاعها ووجهته، وثانياً أنها لم تكن خائفة بل على العكس بدت سعيدة بالارتحال إلى ملكوت الله. وما البسمه على شفيتها إلا تعبير عن شكرها لله الذي خصها بميثة خالية من العناء الجسماني والرهبة الروحية ؟ وفي الحق، يمكن التنويه، هنا، بإثبات قيقة لبناء شخصيته فنحن نعرف، من السطر الأول في الأقصوصة أنها لا تسكن في المنزل الذي ستموت فيه، بل لا تسكن في الدنيا، وإنما تسكن ذاتها حيث خبأت حبيبها الخالد، الله.

هل هذه النهاية واقعية ؟ وما طبيعة الواقعية في كامل الأقصوصة ؟ نهاية الأقصوصة واقعية من جهة أنها ممكنة. فالموت أثناء النوم يسمى طيباً بالموت المفاجئ. وهو في الأقصوصة غير منتظر ولكنه، عند عزونة، مأمول. وقد منح لها فيما يشبه الشكر ورذ الجميل بعد أن أسعدت الجميع ؛ أعطيت الموت فيما يشبه المكافأة

التي ستعوضها عن الدنيا بخير منها تجسيما لمبدأ « هَبْ قَلِيلًا يُعْطِكَ  
اللَّهُ كَثِيرًا ». لذا نعتبر أن النهاية أجلية لا استدرائية. فعزونة مانت  
لأنها أحسنت عملا لا رغم أنها أحسنت عملا.

أما عن الأقصوصة فنشير بدء إلى أنها تنتمي إلى ما يمكن أن  
نسميه بالواقعية الشعبية التعليمية : شعبية على اعتبار بساطة  
الشخصيات وانتمائها إلى حيّ أهل بالفقراء الطيبين الكاشرين، وعلى  
اعتبار أنها تمثيل أو تشخيص لمثل شعبي اصطنعه الكاتب عنوانا : «  
شهوة الصبية بألف مشرية». فرغبات الشابة البكر تكتسي أهمية بالغة  
في وعي البسطاء من الناس. ولذا ينبغي تلييتها مهما غلا ثمنها، حتى  
إذا بلغت الألف، والمقصود « ألف مليم »، قيمة مالية غير ذات  
بال اليوم ولكنها في عهد ظهور المثل وفي العهد الذي تعود إليه  
الأحداث، أي طفولة الكاتب، أيام سرد عليه أبوه الحكاية كما ورد في  
المقدمة، كثير من المال...

وتنتمي الأقصوصة إلى الواقعية التعليمية من جهة حرص  
الكاتب على دعوة القراء إلى تخفيف آلام المسحوقين في المجتمع. وإن  
تعاطفه مع البؤساء من أبناء الشعب قد دفعه إلى إعطاء مفتاح من  
مفاتيح أقاصيص مجموعة "الصخرة العالية" منذ المقدمة حيث قال :



« تَتَضَمَّن [القصص المنقولة عن أبيه] عبرة أو عظة أو تجسيما لإحدى القيم التي ينبغي للإنسان أن يصبو إليها ويتحلى بها»<sup>1</sup>.

طموح الكاتب عظيم في إنسانيته لأنَّ مطلبه مزيد من الأخوة والوئام والعدالة في عالم تتعاطم فيه الأثنية والبغضاء والتفاوت... قلنا طموح عظيم يفتح على رمان حارق غير أنَّ المعالجة هائلة. فقد خلت الأقصوصة من بؤر التوتر والمشاعر المتوهجة. ليس بين الشخصيات مشاكل وتناقضات جذيرة بتفجير صراعات حاسمة في كيان الشخصية. حتَّى الموقف الذي أملنا أن يتضمَّن مواجهة حقيقية بين عزونة والزوجة انتهى هادئا شاحبا.

ليس في الأقصوصة شرير واحد، بل ليس فيها مجرد نزوع نحو الشر. كلَّ الشخصيات طيبة وخيرة وعزونة أعطيت كلَّ الوثائق كي تحلَّ كل المشاكل في كلِّ المواقف... حتَّى الموت لا يمثل لها مشكلة فعقدت له مع الحياة معاهدة أخوة واستقبلته بوجه نير وبسمة رضا.

أما الصبيّة فأوهمتنا عند أول ظهور لها على ركح الأحداث بأنَّها فتوة فتاقت نفسها إلى « سمكة واحدة »، وبأنَّها صاحبة كبرياء وعزة فلم تجرؤ على طلب السمكة المرجوة ؛ ولكنَّ الغريب أنَّها في النهاية بدت جشعة فلم ترفض ولو بلفظة واحدة قبول القصعة كاملة بل إنَّها

---

<sup>1</sup> نفس المصدر، ص 5.

خرجت بها وهي « تهتزّ فرحا ». فهل من المعقول ألاّ تنفطن هذه الصبيّة الفقيرة إلى أنّها تحرم عائلة فقيرة من غذائها ؟

خلاصة القول إنّ « شهوة الصنّية... » أقصوصة تقرأ بمحبّة وترحاب وإمتاع. وإنّ ما فيها من براعة يفوق كثيرا ما فيها من النقص. ونحن نعتقد أنّ إغراءها بقيم إنسانيّة رفيعة ونبيلة كالأخوة والإيثار والمحبة والكرم من جهة وانبثاقها من عمق الوعي الشعبي البسيط والطيب من جهة ثانية جدير بأن يغفر لكاكتبها عثراته الصغيرة.

## الفصل الثامن

نبّوت الخفير

لمحمود تيمور

بفضله خُطت الأُقصُوصة العُربِيَّة خطوات كُبرى نحو النُضج الأُدبي والتأصيل الجمالي إذ أُلِفَ في هذا النوع القصصي حوالي أربعمئة قطعة. لُقِبَ البعض بـ«موباسان العرب» نسبة إلى رائد الأُقصُوصة الفرنسيَّة، وأُطلق عليه البعض الآخر اسم «أب الأُقصُوصة العُربِيَّة»، وعندما انتُخب عضواً في «مجمع اللغة العُربِيَّة» سنة 1949، استقبله طه حسين في حفل التكريم الذي أقامه له المجمع سنة 1950 بكلام يثني على رِياضته الأدبيَّة وعلى ضرورة أن يتجاوزهُ الكُتاب الشُبَّان إن كانوا يطمحون إلى التفتُّم بفنِّ الأُقصُوصة.

ذاك هو الأديب المصري محمود تيمور (1894 - 1973) الذي كَتَبَ المسرحيَّة والرواية والمقال؛ والذي تفوَّق على أبنائه جيلهُ في إنشاء القِصَّة القصيرة التي شهد بداياتها في أوَّل القرن العشرين ومساهم في الارتقاء بها إلى مرحلة النُضج في الخمسينات وما بعدها.

ولقد ساعدته عوامل كثيرة على النبوغ والإبداع إذ نشأ في عائلة أرسقراطية مثقَّقة؛ كان والده شغوفاً بالأدب، وكانت عمُّه عائشة شاعرة، وكان لأخيه الأكبر محمد تأثير واضح في صقل موهبته الفنيَّة إذ وجَّهه لقراءة مؤلفات أنباء المهجر. وكتاب «ألف ليلة وليلة»، و«حديث عيسى بن هشام» للمولحي، وقِصَّة «زينب» لـ مـح هيك... ثم دلَّه شقيقه على الآداب الغربيَّة فاكتشف «موباسان» الفرنسي و«تشيكوف» الروسي اللذين يعتبران من أكبر كُتَّاب

الأقصوصة في الأدب الإنساني. يقول عنهما: «فأما موباسان فقد راقتني منه قدرة على تصوير قطاعات كثيرة من الحياة مختلفة الألوان، فيها بساطة وفيها صدق. وفيها امتلاك لخاصية الصياغة القصصية، وفيها مهارة جمع الأطراف التي يبني عليها العمل القصصي من أحداث وشخصيات. وأما تشيكوف فقد راغني منه أنه يصور مآسي الحياة في ألواح فنية ناطقة لعلها لا تستكمل صياغتها القصصية بالمعنى الشائع للقصة المحبوك الأطراف، ولكنها بضعة من الحياة فيها حرارة وفيها خفوق. ومع ما يبدو من بساطة الظاهر في هذه الألواح فإنها تتطوي على معان عميقة وتحليل للنفس البشرية عجيب»<sup>1</sup>.

وباكتشاف هذين الأديبين أشاح محمود تيمور بوجهه عن نثر العاطفيين كالمفلوطي وعن صيغ التعبير القديمة وركز اهتمامه على الواقع المصري. باحثاً عن خصوصيات الإنسان المصري بعد الحرب العالمية الأولى التي فجرت أحداث 1919 في بلده. ولقد كان كاتبنا وأخوه محمد قبل موته سنة 1921 منتسبين أدبياً إلى ما يسمى بالمدرسة الحديثة التي وضع زعيمها أحمد خيرى سعيد شعارها «فلتحيا الأصالة، فليحيا الإبداع، فليحيا التجديد والإصلاح»<sup>2</sup>. وكانت

<sup>1</sup> مصود تيمور، اتجاهات الأدب العربي، مقال «كيف أصبحت قصصياً؟»، المطبعة للمونجية، القاهرة، 1970، ص 198.

<sup>2</sup> ب.م. كربرشويك، الإبداع القصصي عند يوسف ادريه، ترجمة وتقديم رفعت سلام، دار سعد الصباح، الكويت 1993، ص 20.

الفكرة التي يلتف حولها ألباء المدرسة الحديثة هي «أن حركة الاستقلال السياسي، والتي كانت آنذاك تكتسب زخمها تحت زعامة سعد زغلول الوطنية، يجب أن يكون لها نظيرها على الساحة الثقافية، وهو ما تمّ التعبير عنه في شعار «الاستقلال الفكري»<sup>1</sup>».

وبتأثير من الألبين الأوروبيين المذكورين اللذين تميّزت كتابتهما بمعالجة المضامين الواقعية والمشاعر الإنسانية الصادقة، والتحليل النفسي، والالتزام بمعاناة الكادحين والبؤساء، والظلم الاجتماعي والصراع الطبقي... آمن محمود تيمور برسالة الأديب الثقافية ودوره في تغيير المجتمع وإرساء العدالة بين الناس ونشر القيم الإنسانية النبيلة. ورغم انتمائه إلى الأرستقراطية، ظلّ كاتبنا مؤمناً بهذه المبادئ من بداية مسيرته الأدبية في العشرينات حتى نهايتها في السبعينات. غير أنّ الثبات على المبدأ الفكري لا يعني الجمود الفني، بل بالعكس فقد حرص تيمور على تطوير أساليبه وأدواته الفنية حتى آخر أيام حياته. فهو يؤكد في المقال المذكور سابقاً أنه لا ينقطع عن تجويد فنّه ودرس أصوله والتعمق في مبادئه...

لقد وجد تيمور ضالّته في الأقصوصة فعشقها واتّخذها صيغة تعبير عكف على تطويرها دون كلال حتى أنّه كان ينشر مجموعاته

<sup>1</sup> نفس المرجع، ص 20.

بانتظام وبمعدل مجموعة كل سنتين فتفجرت موهبته واكتملت آتته في الخمسينات، أي في العقد الذي سيشهد ظهور خليفته يوسف ادريس... ومن أقاصيص الخمسينات المشهورة نذكر «نبوت الخفير» التي أعطت عنوانها لكامل المجموعة<sup>1</sup> المنشورة سنة 1958. فوق أي مبدأ بناها تيمور ؟ ومن تكون الشخصيات القصصية الحاضرة على ركح الأحداث ؟ وكيف تطوّر الصراع بينها ؟ وما هي دلالات الإطارين المكاني والزمني ؟ وما هي وسائل الكاتب الفنية في تبليغ مقاصده ؟ وما ملامح واقعته ؟

#### 1- بدء «نبوت الخفير» :

تعرض «نبوت الخفير» حكاية صبيّ بائس ينتمي إلى فئة الباعة المتجولين وهو مثلهم جميعا مهتد بأعوان الشرطة الذين يلاحقونهم بحجة البيع بدون ترخيص. وحدث أن وقع الصبيّ في قبضة «الشاويش جاد الله». ومن حسن حظه أن ساعدته على الخلاص جموع الناس المتجهرين حولهما والتهامه قطع الحلوى جميعا قبل القبض عليه ؛ لكنّه لم ينج من هراوة «معلمه» الشرس، القاسي، صانع نباييت الخفراء الذي أوسع ضربه كما جرت العادة. وفي الحق، «لم يعبأ الصبيّ بما حدث» هذه المرة لأنّ مغامرته الشقية

---

<sup>1</sup> محمود تيمور، نبوت الخفير، مكتبة الآداب، القاهرة، 1958.

مع الشاويش ومغامرته القاسية مع معلمه مكنتاه من تذوق الحلوى التي يبيعهها، ومن اكتساب الجرأة على أكلها كلما حنّ إلى لذتها.

وقد ذهب بعض الباحثين إلى « أن أقصوصة «نبوت الخفير» تبدو كالأقصوصتين المتداخلتين، واحدة تدور حول ملاحقة الخفراء للباعة الجوالين الذين لا رخصة لهم في البيع والغلام الأحذب واحد من هؤلاء الباعة وثانية تدور حول الغلام الأحذب وعلاقته بـ«معلمه» الشيخ صانع الحلوى أي حول رغبة الأول في الحلوى ومنع الثاني تحقيق هذه الرغبة. وقد توخّى الكاتب طريقة التداول Alternance في قصّ الأقصوصتين.

فقصّ نبذة من الأقصوصة الأولى (مطاردة الشرطة الباعة الجوالين وفشلهم في القبض على أحدهم إذ كانوا مسلّحين بحاسة سادسة هي كالرادار يستشعرون به قدوم الخفراء) ثم قصّ نبذة من الأقصوصة الثانية (وصف المعلم ومعاقبة الغلام لتجرّكه على الأكل من الحلوى التي يبيعهها). ثم قصّ السارد في مرّة ثالثة شيئا من القصة الأولى تحدّث فيها عن قبض الشاويش «جاد الله» على واحد من الباعة الجوالين هو الغلام الأحذب وأفرج عنه لغياب الدليل على البيع غير المرخص فيه وقد غاب الدليل لأنّ الغلام كان التهم الحلوى بأجمعها. ثم في مرّة رابعة قصّ السارد بقية القصة الثانية وفيها أورد



صورة العلاقة الجديدة التي قامت بين الغلام ومعلمه، علاقة رضي فيها الأول بالعقاب في كل مرة يحقق رغبته من أكل الحلوى»<sup>1</sup>. إن مجرد استعراض وقائع الأصوصة حسب ترتيب وقوعها خاطئ لأنه غير أمين لما ورد في الأصوصة. فبعد أن «قصّ نبذة من الأصوصة الأولى» لم يـ «قصّ نبذة من الثانية (وصف المعلم ومعاقبة الغلام)» كما يقرأ إبراهيم بن صالح بل قتم لنا شخصية الشاويش جاد الله وهو يستعدّ للقيام بنوبته في ملاحقة الباعة ثم قتم الصبي ثم معلمه ممّا يدلّ على أن لا أثر لركحين وأنّ كلّ ما هنالك وضع عام سيتخيّر منه السارد وضعا قصصيا خاصا ينشئه بشكل درامي. لذا فالقول بانبنائها وفق مبدأ التداول خاطئ مع ما لذلك الخطأ من تأثير سلبي في التخرجات اللاحقة المتعلقة بعناصر البناء الأخرى ويتأويل دلالات الأصوصة. ويفسر التعرّ في تحديد مبدأ انبناء الأصوصة بثغرات معرفية وإجرائية أبرزها الاعتقاد بأن الجزء المتعلّق بالباعة المتجولين قبل دخول الغلام ركح الأحداث أصوصة بينما هو في الواقع جزء من وضع البداية يهيئ سياق الصراع القصصي، تماما كالمشهد الافتتاحي في المسرحية الكلاسيكية. وكثيرا ما يلجأ الأصوصيون إليه تطويلا للبداية ليبرز في تضاد مع بطنها التسلّح الذي يميّز به مسار التحوّل القائم على الصراع المنحدر

<sup>1</sup> إبراهيم بن صالح، لقصة القصيرة عند محمود تيمور، دار محمد علي، صفاقس - تونس، مارس 2002، ص 52.

بشكل لا تلكأ فيه نحو مآله المحتوم. وكثير من أقاصيص تيمور تبدأ هادئة بطيئة ثم تتسارع أحداثها عند الاقتراب من النهاية على هيئة ما نرى في عدد كبير من أقاصيص موباسان.

إضافة إلى ذلك، نشير إلى أن ابن صالح يتحذث عن التداول بين قصّ ووصف أو بين قصّ وقصّ في معرض كلامه عن بناء الأقصوصة والحال أن التداول بين أنماط الكتابة قضية من قضايا التصوير القصصي<sup>1</sup> (La représentation narrative). أما التداول في تحليل البنية المعماريّة لكامل الأثر فطريقة من طرق الربط بين المقاطع كالتضمين والتتابع. وعندها يفترض أن يكون التداول بين جمل مقطعين قصصيين مختلفين يعرضان حدثين يقعان في نفس الوقت - وغالباً في مكانين متباينين - ثم يلتقيان عند نقطة من القصّ. فالسارد يستخدم التداول لسبب غاية.

أما السبب فهو أنه لا يستطيع التكلّم عن أمرين اثنين في نفس الوقت وأما الغاية فهي تشويق القارئ وزرع الإثارة في العقدة القصصيّة. وليس لنا في «فبوت الخفير» حدثان يقعان في نفس الوقت يلتقيان عند نقطة من القصّ. بل ليس في الأقصوصة أكثر من مقطع واحد. فكيف للتداول أن يكون أساسها البنيوي ؟ وثمة مسألة أخطر من ذلك.

<sup>1</sup> G. Genette, Figures II, Seuil, Paris, 1969.

إذ كيف لأقصوصتنا أن تتبني على التداول والقص في الجزء الافتتاحي من وضع البداية إعادي، أي يسرد مرة واحدة ما يقع عديد المرات بحكم أن ملاحقة الشرطة للباعة ظاهرة يومية، وأحادي في بقية الأقصوصة على اعتبار أن ما وقع مرة واحدة (ملاحقة جاد الله للغلام) سرّد مرة واحدة<sup>1</sup>. إن الاختلاف في تواتر السرد يبطل استخدام التداول لأنّ للأحداث المعرودة بالتداول نفس المرتبة من التواتر في الخطاب القصصي ونفس الهوية التخيلية في سلم الحكاية. وتلك هي الثغرة المعرفية الثالثة التي حالت دون تعرّف الباحث إبراهيم بن صالح للآليات الداخلية التي انتظم وفقها بناء الأقصوصة. ولقد لاحظنا ترّده في حسم اختياره من خلال وضعه لكلمة الأقصوصتين بين « » وقوله «أقصوصة "نبوت الخفير" تبدو كالأقصوصتين المتداخلين». فليست القضية أن «تبدو» الأقصوصة أو أن «لا تبدو» إنّما هي أن نعرّف حقيقتها الشكلية بشكل نهائي ونقي. فإما أنّها قصوصتان (ولم نسمع قطّ عن أقصوصة بروحين) أو أنّها ليست

لتصميم الفاعلة وتجنب الاضطراب في التعامل مع الظواهر الأدبية حرصنا على العودة إلى أفضل نظرين في مسألة التواتر (Fréquence) وهو جيران جينات في كتابه Figures III المنشور في يس 1972 عن دار Seuil وبالتحديد في الصفحات 145-148 حيث يبين أن الحدث في الحكاية حدث ويمكن أن يحدث مرة أخرى وأن السارد يمكن أن يسرده وأن يعيد سرده : ثم يخصي «مكتّبات فإذا القصص أن يسرد مرة واحدة ما وقع مرة واحدة لو أن يسرد مرّة لا حصر لها حدثا يقع تحت لا حصر لها. وفي الحالتين نسمي القصص أحداثيا (Singulatif) لأنّ العبرة لا بعدد المرات كما بتطابق عدد المرات في الحكاية وفي الخطاب. وفي حالة القص التكراري (Répétitif) يقصّ تحت لا حصر لها حدثا وقع مرة واحدة. لما عندما يقصّ السارد مرة واحدة حدثا لا حصر لمرات. عه فقصي القصّ إعلانيا (Itératif). وفي حالة مبدل التداول نذكر أنّه لا بدّ من توافق الحداثين لأول على سردهما في مستوى نوع القصّ.

كذلك. فأما أن تكون هذا وذاك أولا هذا ولا ذاك في نفس الوقت فهذا من غريب التخريجات النقدية في شأن مسألة خطيرة تتحدّد بناء عليها دقة المقاربة.

والرأي عندنا أن أقصوصتنا تطابق مقطعا قصصيا تاما ترتبط جملة الخمس وفق مبدأ التتابع. والجملة الأولى التي تتضمن وضع البداية تستغرق نصف الأقصوصة إذ تنتهي بقول الراوي «فأصبح الغلام سباقا دائما في التفلّت من أيدي الشرطة، لا يمسه سوء».

ولوضع البداية هيتان : هيئة سباقية إطارية ترسم ألوان الوضع القائم المتمثّل في مواجهة مألوفة وغريبة في نفس الوقت بين القانون الذي يمنع البيع بدون ترخيص وحقّ العمل بهدف الكسب أي بين الإرادة العامة وإرادة فئة الباعة المتجولين.

من هذا الوضع العام الذي نلاحظ تكرّره بشكل دائم، يشتقّ الراوي الهيئة الثانية في وضع البداية حيث نلتقي مرّة واحدة على المستوى القصصي الدرامي شرطيا يرغب في فرض القانون وغلاما أحبب يبيع نوعا من الحلوى تنفيذا لرغبة «معلمه» وعائلته.

وكان يمكن للكاتب أن يستغني منطقيا عن وضع البداية العام بصهره، بعد اختزاله، في وضع البداية الخاص، ولكنه حرص على إنشائه تطويلا، كما أسلفنا، لهذا العنصر البنيوي الذي سنرى في ضوئه

التسريع المنجز بالقصّ اللاهث في النصف الثاني من الأصوصة، المركّب من وضع التحول ووضع النهاية.

وبالجملة القصصيّة الثانية التي تنطلق بقول الراوي «ومرة داهمه نعاس ثقيل» يبدأ مسار التحول المتكوّن من المطاردة والمعاقبة : تتضمّن المطاردة جملتين قصصيتين، تعرض إحداها التي تنتهي عند قوله «إلى القسم يا ولد» تدهورا في وضع الغلام الذي وقع في قبضة جاد الله بينما تعرض الأخرى لإصلاح التدهور وهي تنطلق من الجملة «وتجاوبت أرجاء «شارع السلسيل» وتنتهي بالجملة «يدق الأرض بخطوة الثقيل»». هاتان الجملتان القصصيتان هما الثانية والثالثة من خماسية المقطع القصصي. أمّا المعاقبة فتتضمّن بدورها جملتين : في إحداها ينال الغلام ضربات الهراوة ممّا يعني تدهورا جديدا بعد فرحة التحرّر من الشرطي والتسكّع الممتع في طرقات المدينة. وتمتدّ هذه الجملة القصصيّة من قوله «وانطلق الصبيّ الأحذب يتواثب فرحا» إلى قوله «كما لبث أياما طويلا لا يطمئنّ به الجلوس». ولكنّ ألم الضرب خفّفه طعم النبابت الذي اكتشفه فجعل يتلمّضه ويتجشّأه في الجملة القصصيّة الأخيرة من الأصوصة التي عرضت إصلاحا جزئيا للتدهور الثاني ووضع النهاية في نفس الوقت. وتقع هذه الجملة القصصيّة بين قول الراوي «ولكنّه لم يعبأ بما حدث...»

وصيحة الغلام الشاذية في آخر الأصوصة : «يا أحلى من الشهد يا نبوت الخفير».

وهكذا نرى بوضوح ودقة أنّ الأحداث تتتابع على خطّ الزمن بشكل مطّرد خال من كلّ أشكال التفارق، أو التعطيل أو التداول. وضع هادئ تعود الغلام فيه على درء ما يتهنّده بفضل الرّادار الذي بحوزته كلّ الباعة، تبعه اضطراب بالوقوع في قبضة الشرطي نتيجة نوم ثقیل دامه ومطاردة غير متكافئة ثم انفراج بالعفو عنه لغياب الأدلة فتدهور جديد أنجزته «العصا الغليظة» ثم استعادة الهدوء الممزوج بشهد نباييت الخفراء : بنية ثلاثية على هيئة الهلال لا المثلث عكست وفاء تيمور لأستانيه موباسان وتشيكوف. ولكنّها سمحت على كلّ حال بزلزلة حياة الغلام وإكسابه قدرة جديرة بتلطيف بؤسه وتخفيف معاناته في وضعه المأزقي. فلنتعرّف عليه مع بقية الشخصيات قبل أن نتدبّر الصراع الذي جمعها في الحلبة الدرامية.

## 2- الشخصيات الخمسة :

بغضّ النظر عن السابلة بما هي شخصية جماعية تتّصف بالعفوية والتسامح والطيبة والإنصاف إذ ساعدت الغلام بحث الشرطي على إخلاء سبيله، وبغضّ النظر كذلك عن الباعة المتجولين باعتبارهم شخصية جماعية تكون فئة متجانسة اتّحدت ضدّ «رجل الشرطة» دون أن تشارك بشكل مباشر في الصراع الدرامي، نحصر شخصيات

الأقصوصة في الصبيّ البطل، والشاويش جاد الله والشيخ المعلم، أوّلاً لأنّهم فواعل بالمعنى القصصي للكلمة وثانياً لأنّهم حازوا خصائص مكنتهم من المشاركة المباشرة في الحكاية.

ينتمي البطل إلى تلك «المجموعة الطريفة من الباعة المتجولين» الذين يعكسون مع ماسحي الأحذية ومنظّفي مدارج العمارات ما يسمّيه السوسيولوجيون بالبطالة المقنعة. وبالتوازي مع هذه الهامشيّة الاجتماعيّة يتميّز البطل بشذوذ صورته الفيزيولوجيّة. فهو «غلام قمئ مهلهل الثياب، لا يعدو العاشرة من عمره، له حذبة تكاد تبتلع ظهره»، ممّا يعني أنّه يعاني من إعاقة عمريّة وإعاقة جسمانيّة تتضافان إلى الوضع المادي والنفسي البائس إذ كان «يعيش في كفالة معلمه» الطاغية ؛ يعيش بطلنا، إذن في أدنى درجة يمكن أن ينزل إليها إنسان : فهو طفل محروم من الاستقرار العائلي والنفسي، محروم من العافية والأمن، فقير، ضعيف، بائس... وما يعمّق مأساته أنّه مستغلّ دون أن يكون قابلاً للاستغلال. فالمعلم يسرق ثمالة جهده والشرطي يخرّب الشعور بالطمأنينة في نفسه. إنّ صورة حياة عن أولئك المعتمدين في المجتمع، أولئك البؤساء الذين التزم الأدباء الواقعيون بالدفاع عنهم. فكيف سيصمد هذا الكائن الهفّ أمام قسوة «المعلم» وشراسة الشرطي؟

في فقرة من الوصف الحدي المباشر يقدّم لنا الراوي «المعلم» :  
 «رجل أشيب بلغ أرذل العمر، مقوس الظهر، عكر السمات، محتقن  
 الوجه لإدمانه الشراب، تتكاثر على جبينه الغضون، يعتمد في  
 سيره على عصا ضخمة، كثيرا ما اتخذها للصبي سوط عذاب. وكان  
 الغلام يدعوه «أباه» دون أن يعلم من معنى الأبوة والبنوة غير أمرين  
 : غلظة وشراسة من جانب «الأب» وخوف وكره من جانب «الابن»  
 ... وعلى هذا الوضع سارت الأمور ! » وتكشف بعض أوضاعه عن  
 المقرف من صفاته، وبعض أعماله عن صفاقة أخلاقه فضلا عن  
 فظاظته في مزاجه. فهو يطلق «غطيطا عاليا مزعجا يردده في فترة  
 نومه، وبصقات متوالية يقذف بها من فيه في أثناء صحوه».

ولا يخفى على القارئ العادي أنّ ملامح المعلم لا تلتفت من  
 مأساة الصبي بل على العكس تنمّي فيه العواطف السلبية المدمرة،  
 وتغذي في ذاته مشاعر الكراهية فتزداد علاقتها اختناقا وتوترا.  
 ولاشك أنّ قبح المعلم الأخلاقي والسلوكي، وشذوذه الاجتماعي،  
 وانعدام مشاعر الرحمة والرأفة من نفسه... تنبئ جميعا بضرارة  
 الصراع المنتظر في أفق الحكاية.

ولا يخفى على القارئ العادي أيضا أنّ الراوي متعاطف مع  
 الصبي الأحبب مقدار ما هو مستنكر للمعلم وصفاته وأفعاله، استنكارا  
 يأخذ مظهرًا مختلفًا في موقفه من الشاويش جاد الله الذي رسمه



السّارد بأسلوب كاريكاتوري ساخر يبرز حماقته وسذاجته. فعلى عكس «رفاقه من الشرطيين [الذين] لم يَتَحَ لأحد منهم الظفر بصيد من الباعة الجوالين مع وفرة الصيد» ربّما عن قصد لأنّ وعيهم بيؤس هذه الفئة من الناس يدفعهم إلى غضّ الطرف عنهم والسماح لهم بالعمل... على عكس هؤلاء بدا جاد الله غيّا في جنّيته. ويبدو هذا الخليط من الحماقة والحزم في صورته وهو يلاحق الغلام إذ عدا «وهو محشور في حلّته السوداء ذات الأزرار الصفر يأخذ بخنائه طوق قميصه المخشّب، ويعصر كرشه تلك النطاق الجلديّ نو الأبريم النحاسي اللامع»، «سباق خطير بين «دودة» تتواثب و«حذاء» ضخّم أسود يجلجل بقرعائه الصاخبة على الأرض! «إنّ حرصه على الانضباط في هندامه مع ما في جسمه الضخم من العرائق يجعل صورته وهو يعدو مثيرة للضحك والرتاء معا. فهو، ككلّ واهم، ساذج، مؤمن بأنّه يؤدّي للمجتمع خدمة جليلة بملاحقة تلك «الدودة» التي تمثّل حسب اعتقاده الأبله خطرا على الاقتصاد الوطني. إنّ بين هول الموقف وجسامته من جهة، وتقاهة موضوع الملاحقة من جهة أخرى، خلا وتشارزا يجعلان القارئ يهزأ من الشاويش الذي يطبّق الأوامر بغير وعي ولا حصافة ولا رصانة يجدر بممثّل القانون أن يتحلّى بها، ويجعلانه إلى ذلك، يتمنّى له الإخفاق والخيبة انتقاما منه

ومن القانون الجائر، لذلك الأحبب المعدم... ولكل البؤساء. فكيف نما الصراع على الركح الدرامي بين كل هذه الشخصيات ؟

### 3- الصراع الدرامي في نبوءة الخبير :

للحلول التي يبيعها الغلام طعم مرّ لأنها ترمي به في وضع مأزقي انبنى عليه الصراع الدرامي برمته. وللمأزق مظهران : مظهر عام عرضه الراوي بقصته الإعادي في الجزء الأول من وضع الابتداء حيث كشف التعارض بين القانون والحق، بين رجال الشرطة الذين ينفذون قرار منع البيع بدون ترخيص، والباعة المتجولين الذين يخرقون ذلك القرار تجسّما لحقهم في الكسب والحياة. وقد بيّن محمود تيمور، هنا، كيف أنّ مطلب الحياة أعتى وأبقى من كل قانون مهما كان جائرا ومتصلبا. فهم «يصيبون... أطيب الكسب» لأن «أخبار «رجل الشرطة» تبلغ الباعة قبل أن يبلغ مكانهم بقليل، فيطوون بضاعتهم على عجل، ويتسللون بها لوإذا في معاطف الطرق. لقد تخلّقت عند هؤلاء الباعة حاسة سادسة لك أن تسمّيها حاسة «تشمّ الشرطي» فرُففت فيهم هذه الحاسة واستنقّت حتى غدت كجهاز الراصد «الرادار» يسترق أخبار الشرطة ويلتقطها في خطفة البرق». والسؤال الذي يطرحه تيمور، هنا، هو ما الحل ؟ ماذا يفعل من لا عمل له ؟ أيسرق أم يموت جوعا ؟ وفي الحالتين تبقي المشكلة

قائمة ؛ لذا يجب تغيير السؤال : أين الخلل : في القانون أم في الإنسان الذي يطلب حقّه في الحياة ؟

يقصّ أحادي، يجيب الكاتب الواقعي عن هذا السؤال بمآل الصراع في المعالجة القصصيّة حيث يتجسّم المظهر الخاصّ من المآزق. ومضمون المآزق أنّ الغلام إن باع عاقبه الشاويش وإن لم يبع عاقبه المعلم. وعليه أن يجد التوازن داخل هذا التناقض القاتل حتى يضمن لنفسه الحياة.

ولقد نشأ الصراع بسبب صدفة، نعاس ثقيل داهمه بينما كان يبيع حلواه. والنتيجة تعطلّ الرّادار والاستسلام لحلم لذيذ رأى فيه التباييت «وهي تلقى مصرعها جملة بين أضراره الطاحنة». وما كان الصبيّ يظنّه في حلمه قطعةً انحلوى المطحونة هو في الواقع «وقع أقدام» الشاويش تقترب. «وفتح الغلام جفنيه وسرعان ما صاح : يا خبر أسود !» إعلانا عن انطلاق المطاردة.

ويقدر ما بهرنا الراوي برشاقة الانزلاق السردي من الحلم للذيذ إلى الواقع الكابوسي، راقنا أنافته في تهكمه الأسود من مشهد يعرض صورة بلغت ذروة الشذوذ : فيل يقبض على دودة دخلت غابته. ويتشبيه أئقن الراوي انتخاب أركانه ترجم عن العمق النقدي الذي يريد تيمور إبلاغه : «... فكأن أجراس الخطر قد انطلقت دقاتها تنذر الناس بشرّ مستطير».

ولمقاومة جبروت الشاويش لجأ الغلام إلى أسلحة مختلفة : سلاح  
نفسي عماده «نسيج وعويل» يثير مشاعر الشفقة والرحمة، وسلاح  
أخلاقي مدعوم بستار ديني : «والله يا جناب الشاويش لم أفعل شيئاً»  
وسلاح مادي فاعل قانونياً وهي التهام الطوى التي يبيعها، أثناء  
المطاردة، أي إلغاء حجة الإدانة. ولقد أدرك الشاويش، عندئذ، أنه  
خسر المعركة. لذلك استبدّ به الاندهاش «فزعق يقول أين الطوى يا  
ولد ؟» هنا يدخل طرف ثالث في الصراع وهو جموع الناس فبعد أن  
«مُثلّت السابلة صفوفاً تتفرّج» اختارت جانب الغلام «وتحمّس بعضهم  
يقول : هذا ولد مسكين يتيم، يستحقّ الرحمة. فأمن على هذا القول  
جمهرة الحاضرين [...] وانبعث الجمهور يطلب إخلاء سبيل الغلام  
في لهجة من استرحام ووعيد».

ولئن بدا موقف الجمهور مناصرة للصبيّ جلبت له نصراً على  
الشاويش فإنه يمكن، من جهة الدلالة، أن يكون تركيبة لموقف الكاتب  
الواقعي الداعي إلى إنصاف البؤساء وتقديم العون لهم حتى تنتشر  
العدالة بين مختلف فئات المجتمع. ولقد تحقّق هذا الانسجام بين المكوّن  
الفني والمكوّن الدلالي بواسطة الحوار. فما إن أعطى الراوي الكلمة  
للشخصيتين المتصارعتين ثم للحاضرين حتى اكتسب المشهد حرارة  
إنسانية وكثافة درامية، إذ كشف الحوار عن باطن الصبيّ المنصعق  
وباطن الشرطي المزهو بصيده وانفعالات الناس، فضلاً عن أنه دفع

عجلات الأحداث إلى مآلها النهائي في أسلوب تتميز واقعيته بالتلقائية والصدق.

وبطبيعة الحال، إن يخرج الصبي من هذه التجربة خالي الوفاض. لنقل إنه قد أحرز منها فوائد ستمكّنه في مستقبل الحكاية من تحقيق نصر جديد على «المعلم». وأول ما أحرزه هو اكتشاف لذّة الحلوى. وعلاوة على هذه الفائدة الحسية اكتشف نزع الطفولة وفرحتها، واكتشف أخيراً معنى الحرية. فما إن أطلقه الشاويش حتى «انطلق الصبي الأحبب يتواثب فرحاً، وأخذ يجوب شوارع الطرقات متسكعاً». ونعماً كما في المواجهة مع الشاويش حيث أدّى المسار التنازلي إلى الانفراج بعد بلوغ الذروة في الحوار اتبنى صراع الغلام مع «المعلم». قبل القبض على الغلام كان الشاويش متسلّجاً متوتراً بسبب فشله في القبض على واحد من «هذا النفر الخارج على النظام» وكذلك كان «المعلم» قبل أن يعود الصبي إلى البيت من مغامرته في شارع السلمسبيل. ويؤحي هذا الاحتقان بأنّ عنف «المعلم» سيكون أشرس من عنف الشاويش لاسيما أنّ الصبي كان وحده في مواجهة هذا الرجل اللفظ الذي أعماه الإيمان. «وما إن دنا من الباب حتى تراءت له الهراوة تهتزّ في ثورة حبيسة! وما أسرع أن أطبقت يد ضخمة على قفاه، وإذا «المعلم» يقول : «أين كنت يا ولد... لقد غبت طويلاً...»

- كنت... كنت... واستبدّ به البكاء والانتحاب ! ولكنّ اليد القويّة لم تتركه، وصاح به «المعلّم» يقول : «أين صندوق الحلوى ؟... وأين النقود ؟... فصاح الغلام يقول : لم أبع شيئاً. لقد التهم الشاويش كلّ ما معي [...] وانقلب سحنة «المعلّم» وتتمرت الهراوة في يده، فجعل الطفل يقول : والله العظيم، والنبي، والسبع أولياء إني أقول الحق... وهوت العصا الغليظة على مؤخرته تدكّها دكا... وارتفعت صيحات الكلام مدويّة... ».

ليس في هذا الموقف القصصي ما يدلّ على أنّ "المعلّم" أفاد شيئاً من معاقبة الأحذب، تماماً كالشرطي الذي انسحب بخفي حنين من مطارنته ؛ خسر "المعلّم" المواجهة الآن لضياح ماله وخسرهما بعد أفق الأقصوصة لأنّ الصبيّ لن يكون كما كان ؛ لقد طرأت عليه تحولات كثيرة. صحيح أنّه شقي وتألّم بتلك الضربات القاسية وصحيح أنّ «معلّمه» يخيفه، ولكن هناك قرائن ومؤشرات تدلّ على أنّه يملك من هنا فصاعداً بخيوط اللعبة. فهو أدرك أنّ العقاب والحلوى أفضل من العقاب بدون حلوى. تلطّف الحلوى لظي الهراوة بحلاوتها. أدرك أنّه ضحية القانون (الشرطي) وضحية المجتمع (المعلّم) فقرّر أن يخفّف من بؤسه بمغالطتهما. ألم يكذب عليهما معاً بإنكار البيع من دون رخصه وبادعاء أكل الشاويش للحلوى ؟ صار يرفض دور الضحية وعمل على تسخير التناقض بينهما لخدمة مصلحته الخاصة.

ومن مظاهر انتصاره أن تحول الحلم الذي أوقعه في يد الشاويش،  
الحلم الذي تلمّظ فيه حلاوة النبأيت، إلى واقع. صارت الحلوى التي  
عذّاها «مصنوعة من نشارة الخشب» لامتناعه عن أكلها خوفاً من  
«معلمه» «شهدا» يذوب فعلاً في فمه. فـ«حسبه أنه كلما لجّ به  
الحنين إلى تنوّق «نبايته السكّرية» عاد إلى قصّة الشرطي المنهوم».

بصراعة ضدّ الشاويش اكتسب الصبي الوعي بمنزلته البائسة  
وأحرز القدرة على الاختراق فصار يخرق القانون إرادياً بالبيع بدون  
رخصة ويغابي سلطة «المعلم» متى تيقّظت شهواته. فالصبي قد خرج  
من دائرة الرغبة المجهضة ودخل دائرة الإشباع الفعلي بفضل  
التحوّلات التي طرأت عليه والنمو الذي أحرزه. فهو قد انتقل من حالة  
الخوف إلى حالة الجرأة ومن وضع الخضوع إلى وضع التمرد. فتنتج  
عن ذلك تغيير في موازين القوى؛ فبالحصول على مزيد من الأمن في  
العلاقة مع الشرطة وبالتقليل من البؤس في علاقته «بالمعلم» صار  
الغلام أمّناً عوداً، وأقوى عزماً، وأشدّ صلابة في مواجهة مصاعب  
الحياة من أجل الحياة: «لقد عرف الآن هذا الأحبب الصغير مذاق  
«الشهد» وأصبح صوته يتعالى مجلجلاً في صدق شعور وإحساس،  
وهو يردد «يا أحلى من الشهد يا نبوت الخفير». أفلا يكون في

هذا الشدو الذي تنتهي به الأقصوصة تهكمًا خفيًا على «المعلم» صانع النبائيت، والشاويش بما هو مرادف للخفير ؟ وهكذا تتفجر دلالة العنوان وتتوسع حتى تغطي كامل دلالة الأقصوصة بما هي إدانة للظلم والقهر والتفاوت بين الناس والاستغلال اللإنساني والنفاق والزيف...

وخلاصة القول في مسألة الصراع الدرامي أن الأحدث، بما هو رمز للإرادة الفردية الطامحة إلى منزلة إنسانية، انتصر على الإرادة الجماعية (القانون والمجتمع) بأن حول العلاقة العمودية التي تربطه بالشاويش والمعلم إلى علاقة أفقية يكون للبانسين فيها حق الحياة. فحدّ من طغيانها النفسي (الشرطي) والمادي (المعلم) عليه، وألغى فاعليتها عليه ورفض موقع المفعولية بفضض ما اكتسب من الإرادة والشجاعة... وعشق الحياة.

ويحسن في اعتقادنا، أن نضيء جوانب أخرى من هذا الصراع فنتدبر الإطارين المكاني والزمني اللذين اكتنفاه.

#### 4- الإطاران المكاني والزمني :

المكان في «نبوت الخفير» فضاء مفتوح هو «شارع السمسيل» وإطار مغلق هو منزل المعلم. أولهما الركح الذي شهد المطاردة، وثانيهما الركح الذي شهد المعاقبة. الشارع مفتوح وواسع ويضجّ بالأصوات والحركة إحياء بمعنى ضياع البطل في خضم الحياة في



حين أنّ المنزل مغلق وضيق ومجهول الأرجاء كناية عن الاختناق والعزلة.

ولئن أخضع الراوي الإطار المكاني لمبدأ اقتصاد القص فلم يذكر من صفاته إلا القليل الوظيفي الذي يخدم الصراع الدرامي بحيث نلاحظ سكوتاً عن الدكاكين والواجهات والعربات واللافتات... في الشارع وعن الغرف والأثاث والجدران... في المنزل فإنه أبرز أثره في العقدة القصصية فإذا الخارج مصدر معاناة نفسية ناتجة عن التهديد الذي يمثله الشرطي، والداخل مصدر معاناة مادية ناتجة عن ضربات الهراوة القاسية. لذلك نرى الفتى الأحذب «يعتصم بكثرتهم [الباعة] من غدر القدر أو على الأصح من غدر رجل الشرطة» عندما يكون في الشارع بينما «ينتحي ركن الدار وهو يمنح مأقيه» بعد أن تتلقى مؤخرته «شواظ» العصا. إذن، الشارع متاهة تفترس الإحساس بالأمن والطمأنينة في حين أنّ المنزل سجن فيه يدفع الصبي الأحذب فاتورة الوجود الباهظة من جسده وكامل كيانه.

والنهار والليل هما الزمانان الدراميان المتطابقان مع الشارع والمنزل ؛ في النهار مشقة العمل والخوف من رجال القانون وفي الليل التعذيب الجسدي والحرمان المادي والعاطفي. ولئن اقتصر الصراع الدرامي المعروف في الأصوصة على يوم واحد يفتح نهارة على هجمة الشاويش الشرسة وينطلق ليلاً على صرخات

الأحذب يتلقى الضرب كناية عن انغلاق الطوق الجهنمي حول رقبتة، تماماً كما رأينا في أقصوصة صادق، فإن ديمومة الأقصوصة امتدت على عدة أيام بعد الحادثة لأننا نقرأ بعد العقاب أن الصبي «لبث أياماً طوالاً لا يطمئن به الجلوس». بل إننا نذهب أبعد من ذلك فنسجل أن بداية ديمومة الأقصوصة ونهايتها مجهولتان. فنحن نعرف أن الأحذب يبيع الحلوى قبل اللحظة التي بدأت منها عملية سرد الحكاية ربما بأشهر وربما بسنوات، ونعرف من جهة أخرى أن الحكاية استمرت بعد ذلك اليوم المشهود أياماً طوالاً... وربما أشهر وسنوات عديدة كان الصبي أثناءها يزدرد النبائيت ثم يعود «إلى الشرطي المنهوم يرويها «لمعلمه» في تميم وتحمس». ونحن نعتقد أن غياب الحدود الزمنية بدءاً وتماماً علامة على أن عهود الاستغلال والبؤس والمعااناة ضاربة في القدم وأنها بدون شك، ستطول إذا لم تنشط الهمم الطيبة العظيمة لإيقاظ كل البائسين الذين يمثلهم درامياً الأحذب الصغير... زمن البؤس يطول وشارع الضياع (السلسيل) يمتد والأحداث في الحبكة الأقصوصية على خطهما تتتابع في أطراف طبيعي... وتلك، لعمرى، ضربة فنان بارع تعانق فيها نظم الخطاب السردى مع مكونات الحكاية أو الخبر في معجم البعض.

قلنا : سيطول زمن البؤس إذا لم تنشط الهمم الطيبة العظيمة لإيقاظ البائسين الذين يمثلهم الأحذب الصغير. والكاتب، أليس حربة تلك

الهمم ولسانها ؟ هنا يفتح الباب لتناول إشكالية الراوي بما هو قَبَّاج لخالفه محمود تيمور .

#### 5- الراوي أو ضمير الإنعانية الرَّحِيء .

يستخدم السارد في «ثبوت الخفير» سردا بعديا أو لاحقا (Antérieur) عماده ضمير الغائب. وهاتان السمتان تعكسان نزعتَه إلى الحياد والموضوعية، وإيهامه بمسافة فكرية ووجدانية تفصله عن عناصر حكايته أو مواد عالمه التخيلي. وفعلا لا يعثر قارئ الفقرة الأولى من الأقصوصة على علامة قصصية واحدة توضح حضوره. وفي الفقرة الموالية نلاحظ ميلا طفيفا للكفة العاطفية نحو الباعة المتجولين في قوله «يصيبون بها أطيب الكسب» ثم تتزايد العلامات بقدر التثاقب في القصص: حتى محاولاته السرد من داخل وعي الباعة تارة كما في قوله «لم يكن تنغص عليهم حياتهم» ، وتارة أخرى من داخل وعي الشاويش كما في قوله عن الباعة «هذا الصنف المارق من سلطة القانون» لم يمكنه من الاحتجاب عن عيونا.

ويتجلى انحياز الراوي إلى طرف على طرف في تعاطفه مع الباعة والصبي من جهة وتحامله على الشاويش و«المعلم» من جهة ثانية. فهو يقف موقف المدافع عن البطل والفئة التي ينتمي إليها. وحسبك إعجابه براصدهم الرادار ويتأزرهم في مغالطة الشرطة ودرء خطرهما، ومهارتهم في إخفاء بضائعهم عن العيون في الوقت المناسب

وفي الأماكن الآمنة من معاطف الطرق ؛ وحسبك أنه كتس الإعاقات على البطل فإذا هو يتيم، أحنب، فقير، مستغلّ، معذب، باتس... استجداء لرحمة القارئ وشفقته التي لخصها بعض السابلة بقوله : «هذا ولد مسكين، يتيم، يستحقّ الرحمة»... ثم هيأ له كلّ الأسلحة لينتصر على الشاويش وليغالط «المعلم»...

ما أشبه الراوي في أقصوصتنا بالساردين الرومنطيقين كما عهدناهم في روايات فيكتور هيجو، وجبران خليل جبران وغيرهما. أسقط أكثر أفعته بل لم يتحمل وضعها. وكيف يفعل ؟ أيّ عيب في أن يأخذ المرء صفّ البؤساء ؟ ومن ذا يستغرب من سخطه وهجومه على المتجبرين الطغاة ؟ لذلك لم يتخر ساردنا جهدا للسخرية من الشاويش فجعله أحمق، ضخم الجثة، شرسا، متممرا يجري الأحكام كالآلة الصماء الفائدة لكلّ وجدان. أما المعلم فأطره بالصفات القبيحة جعله شيخا مدمنا، أشيب، مقوس الظهر، محتقن الوجه، مقرقا، قذرا، مخمورا بل سكيرا : قبح جسماني وأخلاقي وسلوكي وعاطفي ونفسي...

إن اختار السارد موقعا يجمع بين المدح والذم، بين التعاطف والرفض، بين الدفاع والهجوم، واختار مسافة تجمع بين القرب والوجداني والمناصرة الاجتماعية من جهة والبعد الوجداني والإدانة الاجتماعية من جهة ثانية. وهو بذلك يحمل موقف تيمور الفكري

المساند للمسحوقين دون قيد أو شرط : ذلك الموقف الملتزم بالدفاع عن البؤساء وفضح الفوارق الطبقيّة والظلم الاجتماعي والقهر الوجداني... ويمكن لهذه الحقيقة المعروفة عنه أن تكون مدخلا لتبيين طبيعة واقعيته للانتقال بعد ذلك إلى تدبر حدود هذه الواقعيّة ونقائصها من الناحية الفنيّة.

6- واقعيّة محمود تيمور في «نبوءة الخفير» :

يقول كاتبنا : «إننا بحاجة إلى رجال يقولون لنا الحقيقة عن حياتنا وأنفسنا، مهما كان ذلك صعبا ومؤلما، لا رجال يزيّنون محيطنا بألوان زائفة وخادعة»<sup>1</sup>.

هذا القول صدى متأخر، ولكنّه مهم، لأقوال أخرى لا تحصى صدرت عن رواد الواقعيّة في الأدب الأوروبي عامة والفرنسي خاصة. فإن يطالب تيمور بالحقيقة، بما هي قيمة معرفيّة، دليل على أنّ واقعه الثقافي والاجتماعي مازال شغوبا بالوهم، وعلى أنّه كالواقعيين الغربيين يثور على الثوابت والأصنام ويفضح عيوب المجتمع ويضع الأصبع على مشاكله : الظلم، والاستغلال، والتسلط... حقائق ترى لها علامات ماديّة فلم لا تكون الأقصوصة، نبوءة الخفير في هذه الحالة، وسيلة لمقاومة تلك المظاهر المزريّة ؟ هكذا يجوز لنا أن ننعت واقعيّة تيمور بالواقعيّة الماديّة على هيئة ما نعرف في

<sup>1</sup> محمود تيمور، فائدة البلاغة القصصيّة، الشيخ جمعة، القاهرة، 1927، ص 13-14، نقلا عن بهيم كرير شويك، ص 23.

روايات بلزاك (Balzac) كاتب «الأب جوريو» و«إيجيني جرانداي»...

وبما أن الواقعية تعني التزام الكاتب بالحققة، وأن الحقيقة وضع قائم ووضع مأمول فلم لا نستثمر كل طاقات المصطلح فنرسم ذلك الصراع الطاحن بين مشروعية الحق وجبروت القانون بما هو حقيقة لا إنسانية تشل قدرات المجتمع، ثم نرسم صورة مجتمع جديد ينتصر فيه أمل الحق الجميل، ولو جزئياً، على الحقيقة القبيحة السائدة ؟ وفعلاً وفق تيمور بما يشبه الواقعية الوجدانية المتفائلة بين واقع الباعة البائس وأمله في أن يجدوا مخرجاً لتحسين أوضاعهم. ولاشك أن هذا التنسيب للممكن في الواقع يضيف على واقعيته صدقاً وقدرة على الإقناع. صحيح أن الأحذب تغير وقوي عوده في مواجهة الشرطة و«المعلم»، ولكن هل تخلص من ضربات الهراوة ووضعه الاجتماعي المأسوي ؟ إذن ليست واقعية تيمور رومنطيقية وإنما هي واقعية متفائلة... تؤمن فعلاً بقدرتها على رصد مشاكل الواقع، ومعالجة هموم الإنسان كالنقر والجهل والتسلط.

ولم يهمل تيمور أثر الوقائع في النفوس فرسم إصرار الشاويش بعد فشل زملاته، وحالة الانصعاق التي انتابت الصبي عندما وقع في قبضته وحالة الفرح والحبور لما أفلت من قبضته، كما أشار إلى غضب «المعلم» الحبيس الناتج عن تأخر الصبي... فهل يمنع هذا

المظهر من القول إن واقعيته نفسية على نحو ما نقرأ عند الفرنسي ستاندارل أو عند عديد من كتاب المهجر ؟

هكذا نتيين أن واقعية تيمور متعددة المظاهر، غنية المضامين إذ تضع على الركب شخصيات حقيقية لها شبيها في الحياة، شخصيات تصارع من أجل حقها فتجح وتخفق مع ما لذلك من أثر في النفوس إن سعادة وإن يوسا، شخصيات تتحدى الظلم والقهر أملا في تحسين وضعها المادي المتدهور. هي، في اعتقادنا، واقعية نقدية إنسانية لأنها اختصت في معالجة قضايا الإنسان في المجتمع دون السقوط في التسجيلية الجافة أو الانعكاسية الآلية.

ولكن هل يعني ذلك أن هذه الواقعية معصومة من الناحية الأدبية والجمالية ؟

أولى العثرات الفنية انفضاح موقع الراوي. ويفسر خروجه المبكر من مخابته بحماسة المفرط في التعبير. عن مواقف خالقه... وذلك يعني أن تيمور لم يسيطر عليه بل ربما الساق وراءه إلى الوقوع في الخطأ الفني المباشر. فمن أخبر الشاويش، على سبيل المثال، أن الأحبب يبيع حلوى بينما الكرتون فارغ ؟ فقد كان المفروض أن يقول: «أين البضاعة يا ولد ؟» لا «أين الحلوى...». وعلاوة على هذا السهو، نلاحظ أن حماسه المفرط أجرى على لسانه تشابيه غير ملائمة للموقف كأن يشبه انطلاقة الصبي بـ «كرة قذفت بها قدم لاعب

ماهر». فالمطلوب في القدم القوة لا المهارة، فبالأولى لا بالثانية تكون السرعة التي تذكر بالتشبيه السابق «انطلق كالسهم». ومن صورته غير المقنعة فنيا تشبيه علاقة الغلام بالصندوق الذي يحمله بـ«الحمال المعدم الذي ينقل صنایق النقود بين المصارف... إنه يحمل الكنوز، وفي عرفه أنه لا يحمل إلا حجارة ثقيلة لا تسمن ولا تغني من جوع». ووجه الخل في هذا التشبيه أن الحمال يتقاضى أجرا معلوما على عمله، بينما يتقاضى الغلام الأحبب ضربات على مؤخرته. وإذا كان حمال المصارف لا ينال من أكياس المال شيئا فإن ذلك لا يجعله أقل حظا من حمال الاسمنت والحديد. ومتى كان التفاضل بين الحمالين بما يحملون ؟

مثل هذه الصور التي لا تتناسب مع المناخ القصصي لا تتحط بأدبية الأكصوصة ولكنها تمثل ذريعة لبعض النقاد الذين يعتبرون أن أرسطو قراطية تيمور تمنعه من اجتياف عمق الإنسان المعدم في المجتمع المصري مما يؤدي إلى هلهلة واقعيته وتسطيحها. وما التشبيهان السابقان إلا صورتان منبثقتان من وعي مترف يعرف المال ويحسن تقدير المهارة ! فلو قارنا بين قدرة محفوظ على استبطان إنسان المدينة، وقدرة يوسف الدريس على استبطان إنسان الريف بقدرة تيمور على استبطان الإنسانين لأدركنا أنه الأبعد عنهما. ربما، لأنه ابن المدينة المسكون بعشق الريف فمنعته مدينته من سبر



أغوار الريفى على هيئة ما أبدع ادريس، ومنعه صدّه النفسى عن المدينة من النفاذ إلى عمق المدينى على هيئة ما أبدع محفوظ.

وليس هذا التذبذب إزاء هذين المجالين إلا مظهرًا من مظاهر عديدة وفق تيمور فى حسم بعضها وأخفق فى حسم بعضها الآخر. ومن أمثلة ذلك أنّ أقصوصنا نموذج جيّد عن تخلص تيمور النهائى من المعالجة الرومانسية العاطفية وتوغّله البارع فى واقعية مرنة ومفتوحة على كل الروافد. ولكنّها، فى المقابل، نموذج جيّد عن مأزق العامية والفصحى الذى واجهه أغلب الكتاب. فـ«نبوت الخفير» تمثل المرحلة الثالثة فى موقفه من هذه الإشكالية. انطلق فى تجربته الأدبية مدافعًا عن العامية لقرىبها من الناس ووجدانهم ووعيمهم ثم عار مؤيدًا للعامية فى الحوار وللصحى فى السرد ؛ ولكنّ هذه العقليّة التوفيقية تترك المجال، مع دخول تيمور لـ«مجمع اللغة العربية» لعقليّة متعصبة للفصحى.

والرأى عندنا أنّ الفصحى، فى القصّ الواقعى، تفقد الشخصية قسطًا من صدقها مهما حرص الكاتب على تقرىب كلامها من العامية، تركيبًا ولفظًا. ولو أنّك أعدت قراءة ما نطق به الأحبب والشاويش والمعلم لاكتشفت الاضطراب فى بناء هذه الشخصيات. ستشعر أنّ هناك هوة سحيقة بين جوهر الشخصية ومنطوقها. خذ لك هذا المثال : يقول الغلام : «والله العظيم، والنبي، والسبع أولياء إنسى أقول

الحق». فالقسم الثلاثي أسلوب إنشائي فصيح ولكنه عامي أيضا، والأهم من ذلك أنه نابع من وعي شخصية شعبية تلقائية لذلك نراه منسجما بشكل جيد مع هويتها. وفي المقابل، تأتي الجملة الخيرية أي المقسم عليها «إني أقول الحق» فتتخط بالصندوق الفني في القسم وتلغي التلازم بين الشخصية وقولها. وكان يكفي تعويض الناسخ والضمير المتصل «إني» بالضمير المنفصل «أنا» لتحفظ الجملة بكل ألقها الفني. كانت الجملة ستكون فصيحة كما يريد لها تيمور، ولكنها أيضا عامية في تركيبها دون أن يزعج ذلك الكاتب... والأهم من ذلك كله أنها كانت ستكون نابعة من ذات لم تفكر أبدا بالفصحى ولا نطقت بها ولا تعلمتها في المدارس... كان ذلك العمل غير المنجز على لغة الخوار سيملح العمل القصصي قدرة تأثيرية أقوى، وانسجاما فنيا أجمل... لو أعطاه تيمور ما يستحق من الجهد.

لنختم الكلام عن «نبوت الخفير» لتيمور بالقول : إنها أقصوصة بلغت درجة محترمة من النضج الفني الذي يكشف، بوضوح، عن جدية الجهود المبذولة للارتقاء بهذا النوع الأدبي الجديد. ورغم بعض النقائص الفنية فإن أقصوصتنا تبقى حاملة لفكر إنساني نبيل ولكائنات بشرية تترجم عن الأمل الإنساني الخالد : حق الحياة وقليل من السعادة. وإن ما لم ينجزه تيمور الرائد سيحققه معاصره، الرائد الآخر، يوسف دريس.

## المصادر والمراجع

## I- المصاحف .

- البشير خريّف، " المروّض والثور "، في مشموم الفلّ، الدار التونسية للنشر 1971 صص 92 - 95.
- عبد الحميد جودة السخّار، " أمّانة " في الوظيفة، مكتبة مصر 1977، صص 70-76.
- عزّ الدين المدني : " حكاية الباب " في من حكايات هذا الزمان، دار الجنوب للنشر تونس 1982 صص 27-29.
- علي الدوعاجي، " في شاطئ حمام الأنف " في سهرة منه الليالي، ائدار التونسية للنشر 1978 صص 31 - 34.
- الطاهر قيقّة، " شهوة الصبيّة " في الصخرة العالية، سيران للنشر، تونس 1997 صص 93 - 98.
- محمود تيمور، " نبوت الخفير " في نبوت الخفير، مكتبة الآداب، القاهرة 1958 صص 104 - 114.
- ميخائيل نعيمة، " صديق " في أكابر، دار صادر بيروت صص 78-81.

## II- المراجع :

### أ- العربية :

- إبراهيم بن صالح : القصة القصيرة عند محمود تيمور، دار محمد علي صفاقس تونس، مارس 2002.

- ب مز كيرشويك، الإبداع القصصي عند يوسف ادريس، ترجمة وتقديم رفعت سلام، دار سعاد الصباح، الكويت 1993.

- توفيق بكار : الدواعي فنّان الغلبة، مجلة التجديد، تونس، نوفمبر 1982.

- سيد حامد النسيح، اتجاهات القصة المصرية، مكتبة غريب، القاهرة 1988.

- صبري حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، المجلد II، العدد 4.

- علي الدواعي : درة المشاط، أعماله، الدار المغاربية للنشر والتوزيع، 2001.

- عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دار محمد علي، صفاقس تونس، 1998.

- محمود تيمور، اتجاهات الأدب العربي، مقال "كيف أصبحت قصصياً"، المطبعة النموذجية، القاهرة 1970.
- محمود تيمور : فائدة البلاغة القصصية، الشيخ جمعة، القاهرة، 1927.

**ب- الأجنبية :**

- Etienne, Nouvelle, Encyclopedia Universalis, France S.A. 1992 Tome 16.
- Fonyi Antonia, La nouvelle en Europe. E.U. Tome 16.
- Gérard Genette, Figures II- Seuil, Paris 1969.  
Figures III- Seuil, Paris 1972.
- J.P. Sartre, Saint-Genet, Comédien et martyr, Livre I, « La métamorphose », Gallimard, 1952.

الفهرس

5	قبل البدء .....
7	الفصل الأول : إشكاليات مفهوم الأقصوصة .....
26	الفصل الثاني : صادق لميخائيل نعيمة .....
29	1- البناء الأفرع .....
31	2- الإطار المكاني .....
33	3- الإطار الزمني .....
34	4- الشخصيات .....
39	5- التأويل الدلالي .....
41	6- السارد : هويته وأدواته .....
42	أ- الحركات السردية .....
49	الفصل الثالث : في شاطئ حمام الأنف لعللي الدوعاجي ..
52	1- بناء الأقصوصة .....
55	2- الإطاران الزمني والمكاني .....
57	3- الراوي .....
62	الفصل الرابع : أمانة لعبد الحميد جودة السحار ....
64	1- بنية الأقصوصة ودلائلها .....
68	2- الوصف النفسي .....
71	3- الراوي المحقق .....



74	الفصل الخامس : حكاية الباب لعزّ الدين المدني .....
83	الفصل السادس : المروّض والثور للبشير خريّف .....
85	1- وضع البداية : حلبة الموت .....
87	2- مسار التحوّل أو مقاومة الخرافة بالخرافة .....
88	أ- المسار القصصي : واقعيّة هزيمة الثور
95	3- وضع النهاية .....
96	الفصل السابع : شهوة الصبيّة بألف مشرّبة للطاهر قيقة .
100	1- وضع البداية : كرم الفقراء .....
	2- المسار القصصي أو التخلّي عن القليل لإحراز الكثير
103	.....
108	3- وضع النهاية أو الموت الرّحيم .....
113	الفصل الثامن : نبوت الخفير لمحمود تيمور .....
117	1- بناء نبوت الخفير .....
124	2- الشخصيات القصصيّة .....
128	3- الصراع الدرامي في نبوت الخفير .....
134	4- الإطاران المكاني والزمني .....
137	5- الراوي أو ضمير الإنسانيّة الرّحيم .....
139	6- واقعيّة محمود تيمور في "نبوت الخفير" .....
145	المصادر والمراجع .....
149	الفهرس .....





## هذه السلسلة

وتتجه كتب سلسلة " آفاق " إلى جمهور واسع من القراء، القارئ المولع بالأدب دون أن يكون من المشتغلين به، القارئ المختص الذي يتابع ما ينشر في الوسط الفكري، القارئ المحصل للمعرفة، طالبا كان أو تلميذا ...

فعلا ! إن الغرض من سلسلة " آفاق " هو إنتاج معرفة دقيقة بالأدب الجيد من جهة، وإمتاع عموم القراء بلذيق القول وعميق الفكر وطريف الإبداع من جهة ثانية. ولئن أتيح للبعض من رجالها إنجاز ما كلّفوا بإنتاجه فإن عددا آخر من المؤلفين مازال منكبا على عمله . فعسى أن يوفّقها في نشر الفكر العميق الحر، وإشاعة الوعي بأهـ  
وتجسيم القيم الإنسانية الرفيع  
الأدب بديعة.

Bibliotheca Alexandrina



0941835

ISBN 978-9973-38-73-9



9 789973 387301

الشمس : 3.500

72 نهج الفيروان . 3000 صفـاـقـس

الجمهورية التونسية - الهاتف - الفاكس : 74226.447

دار  
النشر والتوزيع